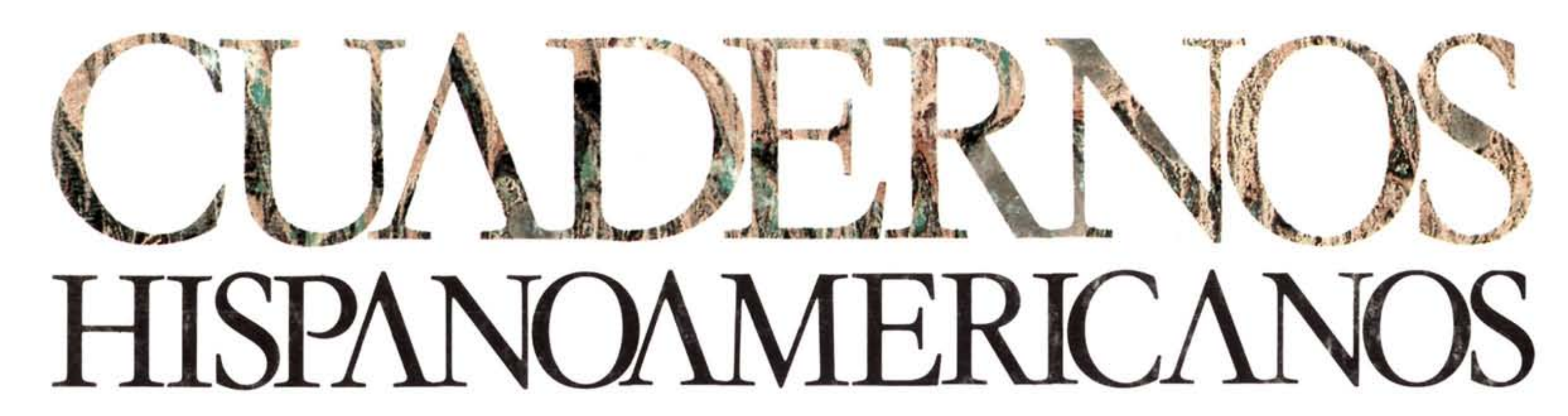


Julio-Agosto 1989

469-70

Conmemoraciones de
El Inca Garcilaso, Heidegger, Wittgenstein

Roberto Mesa
La colonización del Perú

Ana María Gazzolo
El mito en la narrativa de Arguedas

Santiago Kovadloff
Drummond de Andrade

Carlos Martínez Rivas
Postrimerías

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

469-70

INVENCIONES Y ENSAYOS

CONMEMORACIONES

LECTURAS

INVENCIONES Y ENSAYOS

La colonización del Perú: una perspectiva española

Introducción

1. **El hecho colonial español.**— La comprensión de un fenómeno histórico exige situarlo en su tiempo y en sus coordenadas históricas y socioculturales. La colonización española del Perú es uno de los capítulos principales de la empresa hispánica en Indias; ello quiere decir que a las características genéricas del colonialismo europeo del siglo XVI hay que superponer los rasgos específicos del expansionismo español y los componentes genuinos de la sociedad autóctona sometida, de la sociedad incaica.

En el plano material, el colonialismo hispano, al igual que el lusitano en la misma época, es un colonialismo de carácter primitivo, primario, en cuanto a los métodos y los fines de explotación perseguidos y los resultados alcanzados. Su mecanismo de explotación es superficial y poco consistente, dados los elementos de que disponía la propia metrópoli. La expansión europea de la Península Ibérica, la primera en los tiempos modernos, carece de las técnicas más depuradas que, posteriormente, aplicarían otras naciones europeas. Pese a todo ello, la dinámica que implica todo proceso depredador hizo que la presencia española en América fuese también una empresa económica de primera magnitud. Especialistas tan prestigiosos y de tan distinta orientación ideológica como Ramón Carande y Pierre Vilar demostraron sobradamente la importancia primordial del oro y la plata de las Indias en la Hacienda española; no sería arriesgado, por lo tanto, comenzar determinando el colonialismo español con el calificativo de tesáurico.

Junto a este rasgo definitorio, habría que añadir de inmediato otro de carácter inmaterial, casi metafísico. La colonización castellana fue un acontecer histórico fronterizo, situado en la linde de dos edades. El mismo año de la llegada del navegante Cristóbal Colón al Mar Caribe es también aquel en que por doble vía, matrimonial y militar, se concluye el proceso unificador de la corona española: Castilla y Aragón, unidos en las personas de sus Soberanos, conquistan el Reino de Granada; es también el año del Edicto de expulsión de los judíos. La unión personal sólo se materializaría años después en la figura del Emperador Carlos. España, pues, irrumpe bruscamente en la Modernidad cuando aún no ha salido del Medioevo. El contenido religioso de la lucha contra el Islam, bien instalado en la mentalidad colectiva castellana, trasunto de las Cruzadas a Tierra Santa, tendrá su reflejo en la concepción del *infiel,* trasplantada a tierras americanas. Las mismas Bulas Alejandrinas, así como el Tratado de Tordesillas, son una traducción literal del espíritu medieval. El poder superior del Papado encomienda a dos leales poderes temporales, Castilla y Portugal, la misión de cristianizar

Cuzco: La Catedral

las poblaciones de los territorios recién hallados. Este sentido, que será llamado evangelizador, no estará configurado exclusivamente por su dimensión religiosa, sino que, coherentemente, también se compondrá de una concepción político-administrativa, centralista y de una visión cultural etnocéntrica, eurocéntrica.

Todo este complejo superestructural debe emplazarse, como se ha indicado, en la circunstancia histórica concreta. En un período muy breve de tiempo, un país aún no consolidado ni reposado y con recursos materiales insuficientes para sus nuevas responsabilidades, pasará a ocupar una extensión de territorio superior a los dos millones y medio de kilómetros cuadrados, con una población cercana a los sesenta millones de individuos. Sin tener en cuenta que, casi contemporáneamente, España será cabeza del Imperio en Europa, donde también alcanzará magnitudes territoriales y demográficas exorbitantes, al tiempo que se empeñará en guerras religiosas y políticas, o ambas a la vez, con el mismo espíritu de cruzada medieval. Sobre la España de aquel entonces, la del siglo XVI, se ha escrito certeramente: «Es, a la vez, el primer gran imperio colonial de los tiempos modernos, la primera empresa económica y el primer sistema de intercambios, la primera red de comunicaciones, constituidos a escala del mundo, pero también el primer proyecto político, espiritual y misionero que se sitúa en una perspectiva planetaria. No faltan títulos y adjetivos para calificar ese capítulo crucial de la historia de los hombres; es un hecho que sin el imperio español nuestra historia y el mundo en que vivimos no serían lo que son.» [1]

La cita anterior expresa muy gráficamente, posiblemente con cierta crispación, lo que de primerizo, de primario, tenía aquel imperio en su formulación tan temprana. Es cierto que la historia de la humanidad no sería lo que es actualmente sin la existencia del colonialismo, español o de cualesquiera otra naturaleza o nación. Pero debe destacarse, muy particularmente, la unión entre empresa económica y proyecto espiritual; bien entendido que este doble contenido se encuentra en todo tipo de colonialismo, en cuanto pretexto y justificación, y que se fundamenta en una misma concepción eurocéntrica de superioridad: la implantación de la religión mejor, el cristianismo, y, siglos más tarde, la imposición de la civilización mejor, la europea.

Este mimetismo funcional también se registra en los métodos utilizados para el asentamiento del sistema colonial: la violencia física y cultural. El tema de la violencia del colonialismo es una cuestión que, con un mínimo de lógica, hace tiempo debería haber sido superada. Es prácticamente imposible encontrar un supuesto de penetración y sometimiento coloniales de carácter pacífico; en última instancia, el grado de violencia utilizada por el colonizador siempre estuvo en proporción directa con el nivel de resistencia que se alzase frente a su presencia. Con los conocimientos actuales de la historiografía colonial, resultaría gratuito, cuando no grotesco, incidir en las anacrónicas prolémicas de *leyenda negra* contra *leyenda rosa*, o viceversa. Todo fenómeno colonial, sin que el español sea la excepción a la regla, usó de la violencia, cuando no del exterminio físico de las poblaciones indígenas. Por lo demás, el término *violencia* ha de entenderse en un sentido amplio, no restringido a lo meramente físico, con ser tan

[1] *Baudot, G.,* La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, *México, 1983, págs. 9-10.*

importante, sino también en su dimensión cultural, de enfrentamiento y choque entre la cultura del ocupante y la del militarmente vencido.

2. **Una teoría colonial y sus contradicciones.**— Ahora bien, dentro de este marco genérico, encuadrador de toda experiencia colonial, hay circunstancias históricas, ya señaladas, así como mentalidades colonialistas diversas, que diferencian a unas empresas de otras. Lewis Hanke, autoridad en la materia que no requiere presentación, afirma que lo que distingue a la colonización española de las restantes colonizaciones europeas no fue, precisamente, la forma de ejecutarla, de llevarla a cabo, sino la teoría que la inspiraba y la intención que guiaba su aplicación.

La colonización española es un conflicto permanente entre el espíritu medieval y el sentido de modernidad. Los conquistadores eran continuadores casi miméticos de la mentalidad política del feudalismo, como en más de una ocasión se puso de relieve en sus enfrentamientos con la Corona. Los teóricos estaban imbuidos de una concepción moderna del mundo conocido, sumidos en la perplejidad ante la realidad del Nuevo Mundo. No en balde más de uno de estos teóricos figura, a justo título, entre los ancestros más o menos directos del ideario de la Ilustración. La idea del buen salvaje rousseauniano, y es un tópico repetido hasta la saciedad, se encuentra ya en el tantas veces mencionado sermón del dominico fray Antonio de Montesinos, en fecha tan temprana como el año 1511 y que, como es sabido, movió a conversión a Bartolomé de Las Casas: «Todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre a estos indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas de ellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido? (...) Estos ¿no son hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amarlos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis? ¿Esto no sentís?»

Del sermón iniciático del dominico al informe lascasiano sobre la destrucción de las Indias sólo hay un paso intelectual y una toma de conciencia personal que se dará en muy pocos años. No obstante, sería injusto, amén de históricamente manipulador, limitar *la denuncia* a la obra y a la persona del Obispo de Chiapa. Tuvo otros precursores y no le faltaron compañeros y pares en su tarea; fueron abundantes los cronistas de Indias que hicieron suya la denuncia de la destrucción de las Indias y, como se verá, tampoco estuvieron ausentes en la colonización del Perú.

Más allá, o al mismo tiempo que la denuncia, también surge otro hecho caracterizador del colonialismo español. Aludimos a la polémica que, sobre los justos títulos para la colonización y conquista, ocupó a teólogos y juristas castellanos durante buena parte del siglo XVI. A este respecto, resultó ejemplar el debate y la discusión mantenida entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda acerca de los derechos españoles y la manera en que deberían ser tratados los indios. Polémicas y textos que, por otra parte, no quedaban en el mero plano discursivo: Las *Nuevas Leyes de Indias*, promulgadas en 1542, en sustitución de las *Leyes de Burgos* de 1512, lo fueron a instancia y bajo presión de la opinión de Bartolomé de Las Casas. Otra cuestión sería en la práctica, y reaparece la dualidad y contradicción con la teoría colonizadora, la inaplicabilidad de las *Nuevas Leyes de Indias*, sobre todo en lo referente al régimen de las encomiendas.

Según los especialistas en Historia del Derecho y de las instituciones españolas en Indias, en este nivel teórico se aprecian tres visiones sobre la legitimidad que en América tenía la Corona española. Por una parte, Juan Ginés de Sepúlveda que, arrancando de las Bulas Pontificias afirmaba la legitimidad del derecho de conquista para civilizar y evangelizar a los indios. Por otra parte, Bartolomé de Las Casas que aseguraba que las Bulas Pontificias legitimaban la evangelización pero que, en modo alguno, podían considerarse como título válido de la conquista; idea que también mantendría en su *De unico vocationis modo.* En tercer lugar, aunque generalmente menos citado, Francisco de Vitoria, quizás el más «moderno» de los tres religiosos y tenido, junto a Grocio, por uno de los fundadores del Derecho internacional público; Vitoria, invocando el *ius communicationis,* afirmaba el derecho de toda nación para viajar libremente y comerciar con los demás pueblos. Pese a los riesgos que encierra toda simplificación, se trata de una visión religiosa del hecho colonial, conducente a dos interpretaciones políticas, frente a una concepción secularizada, moderna y, en consecuencia, más rigurosamente política.

3. **La práctica colonial española en Indias.—** Frente a estas polémicas, básicas para la comprensión de la complejidad del colonialismo español, se alza el quehacer diario, la realidad organizativa y administrativa que la metrópoli instalaba en las colonias. Manuel Ballesteros establece claramente la diferencia entre las dos etapas coloniales, por lo demás idénticas en cualquier tipo de colonización, sumando las características del modelo metropolitano castellano. El primer momento, anárquico en cuanto a lo organizativo, es el de las expediciones y ocupaciones de carácter militar, la conquista en la terminología al uso. La segunda fase, de asentamiento y consolidación, era el turno de la administración, de los funcionarios y de la burocracia ultramarina: «Y la solución viene por la implantación del régimen virreinal, que pone la dirección de los asuntos no en manos de un Gobernador, surgido de los capitanes de la conquista, como lo fue Pizarro en su comienzo, sino en las de un representante del Rey, estableciéndose Tribunales o Audiencias y una profunda legislación casuística, por medio de reales órdenes y cédulas, que más adelante se convertirían en un cuerpo legal, que hoy conocemos con el nombre de Leyes de Indias»;[2] aunque, ciertamente, el tránsito de una fase a otra no será, en modo alguno, automático ni pacífico.[3] En este punto del tránsito de una fase a otra se suscitará con gran viveza y no poca acritud la separación existente entre los dos posibles proyectos coloniales, si es que puede hablarse de dualidad, siquiera sea en términos puramente explicativos; más bien se trata de la oposición entre lo viejo y lo nuevo, entre estatalismo y tradición versus estatalismo o modernización, es decir, los dos modos de llevar a cabo la administración y explotación económica de las Indias. El resultado de la tensión sería un híbrido en el que se entremezclarían lo jurídico y lo teologal con lo fáctico; la realidad es que acabaría imponiéndose el modelo deseado por los españoles asentados en las colonias, los criollos, consumándose de este modo un patrón socioeconómico que la metrópoli, alejada en la distancia física que le impedía un control eficaz y directo, a más de la ausencia de una voluntad políti-

[2] *Ballesteros Gaibrois, M., «La nueva sociedad peruana»,* Historia 16, *XI, octubre, 1979, págs. 76-77.*

[3] *Ballesteros Gaibrois, M.,* Ob. cit., *pág. 73 y ss.*

ca en sentido contrario, acabaría aceptando, ya que, a fin de cuentas, el objetivo último era la maximización de los beneficios para unos y para otros.

Como a la postre siempre queda de manifiesto, por debajo de la superestructura jurídica, más allá de los propósitos y de las instituciones, subyace la realidad misma de la colonización; un modelo de explotación socioeconómica que necesita un régimen adecuado, regulador del trabajo y de la propiedad, capaz de satisfacer los designios de un enriquecimiento acelerado. Explotación laboral y usurpación de la propiedad son, en nuestra opinión, los fenómenos básicos del colonialismo español, junto al sentido evangelizador y, muy particularmente, la denuncia rotunda de tales fenómenos por buena parte de los propios colonizadores.

De aquellas instituciones, la más importante y conocida es la *encomienda* que aparece al tiempo que se inicia la carrera colonial. Fue Cristóbal Colón el primero en aplicarla, allá por 1497, en Santo Domingo y que, inmediatamente, verificada su muy alta rentabilidad, en 1503, sería legalizada. La encomienda se pretendía legitimada y sacralizada por la misión evangelizadora; una vez más, la ideología venía en auxilio de los intereses materiales, lo cual motivó, entre otras razones, la denuncia lascasiana, que no en balde el fraile sevillano era encomendero cuando escuchó atentamente el sermón de fray Antonio de Montesinos. Al encomendero se le confiaba un número de indios para su protección y adoctrinamiento en el cristianismo; a cambio, catecúmenos y neófitos venían obligados a prestar tributo y rendir trabajo personal al encomendero bajo cuya férula se hallaban. En este planteamiento, el trabajo precedía a la propiedad, como con todo grafismo ha explicitado Baudot: «En la práctica, la encomienda venía a legalizar distribuciones pimitivas mal controladas, repartos 'salvajes' que los conquistadores y primeros colonizadores españoles instituyeron al principio, repartiéndose lotes de indios como botín.»[4] Se trata de una institución de finalidad economicista creada muy tempranamente y que alcanza plena legalidad con su inclusión en las *Leyes de Burgos* de 1512, y que, en su momento, a partir de 1536, también sería plenamente aplicada en México y en Perú.

La encomienda refleja ejemplarmente todas las contradicciones del modelo colonial hispano. Esta utilización del trabajo, aledaña de la esclavitud, y que tan directamente entró en conflicto con las comunidades autóctonas, fue muy prontamente denunciada por los abusos que implicaba, aunque tal calificativo pueda considerarse fuera de lugar al tratarse de una institución abusiva por su misma esencia. Curiosamente, aquí, en la denuncia, coincidieron tradición evangelizadora y modernización estatal, aunque fuese por intereses diferentes; en el aspecto político se contraponían las concepciones feudalista y estatalista del sistema colonial. En sus comienzos, la encomienda se concedía a una sola persona, por una sola vez y mientras permaneciese en vida; sin embargo, la práctica en Indias pronto consiguió la posibilidad de la transmisión hereditaria, también por una sola vez, tras lo cual la encomienda desaparecería en favor de la Corona; sin embargo, en los años siguientes se multiplicarían las transmisiones sucesivas hereditarias en dos, tres, cuatro y más ocasiones. Como han señalado pertinentemente los historiadores del Derecho de Indias, en la pretensión de los encomenderos, conquista-

[4] *Baudot, G.*, Ob. cit., *págs. 156-157.*

dores y colonos, en esta propiedad perpetua de la encomienda late toda una concepción feudal cristalizada en una imagen jurídica de poder de carácter señorial.

Las *Leyes Nuevas* de 1542 marcan la coincidencia entre la aspiración lascasiana y la pretensión del Emperador Carlos de no permitir banderías y caudillos feudales en las Indias. El artículo treinta y cinco suprimía el carácter hereditario de la encomienda y prohibía la continuidad y renovación de la institución, condenada así teóricamente a su extinción. La resistencia encontrada en Indias a esta disposición imperial fue de tal envergadura, la sublevación de los encomenderos en Perú fue un claro ejemplo de esta oposición, que la Corona debió renunciar a su aplicación. En este punto debe subrayarse el error o la mala voluntad de algunos exégetas del colonialismo español que, en nombre de una legislación inaplicada, pregonan las ejemplaridades y bondades de las Leyes de Indias, pero no prosiguen su análisis verificando su ineficacia en la realidad colonial. Y ello pese a que la polémica en la metrópoli alcanzó límites de cierta gravedad, sobre todo cuando el Consejo de Indias emitió un dictamen desfavorable al proyecto de Felipe II, preconizador del mantenimiento de la encomienda con carácter perpetuo. Según el Consejo de Indias, «el proyecto parecía contrario a los principios más elementales del derecho de gentes y, además, era políticamente imprudente, porque creaba en América una especie de nobleza feudal encomendera demasiado autónoma y demasiado poderosa para los intereses de la Corona».[5] Pese a todo, la encomienda se mantuvo bajo Felipe II y sus sucesores en el trono, que nunca osaron atentar contra institución tan cara para los intereses de los colonos; solamente en el siglo XVIII, cuando ya no era rentable la encomienda, fue cayendo en desuso, coincidiendo su derogación con su extinción física.

Junto con la encomienda, coexistieron otras instituciones que reglamentaban el trabajo de los indios en favor de los colonos. En primer lugar, el llamado *repartimiento* o *encomienda de repartimiento,* consistente en la sustitución del tributo por el trabajo o prestación de servicios personales; algunos autores han definido esta figura como una variante del trabajo forzado. En segundo lugar, la *encomienda mitayera,* interpretación en beneficio del colono de una institución del universo pre-colombino, ordenadora de la prestación de trabajo por parte de los indios a los colonos españoles por un período de tiempo fijado para realizar trabajos concretos, fundamentalmente agrícolas y mineros. No sería exagerado afirmar que el mundo organizativo de la colonización española en Indias concluía con la elaboración de un universo concentracionario. Lógicamente, el mundo de la propiedad de las tierras que pertenecían a la Corona, no resultaba afectado por estas reglamentaciones, cuestión que tampoco afectaba directamente al colono, más interesado en el logro de unos rendimientos económicos inmediatos. No obstante, como posible secuela de la llamada «Reconquista» en la Península, frente a sus también moradores árabes, y, a buen seguro, como acicate para promover en el Nuevo Mundo la ocupación de nuevas tierras, la Corona también atribuía la propiedad de la tierra, mediante capitulaciones, a cambio de la conquista, así como a través de las llamadas *mercedes de tierras,* a modo de estímulo y premio otorgado a los colonizadores. Capitulaciones y mercedes de tierras, junto a ocupaciones de facto y compras

[5] *Baudot, G.,* Ob. cit., *pág. 159.*

de legalidad más que dudosa a sus propietarios indígenas, realizadas sin mesura durante todo el siglo XVI, conducen a la creación de grandes propiedades agricolas, cuya pervivencia ha moldeado la realidad contemporánea de bastantes países latinoamericanos.

Para finalizar esta brevísima aproximación al diseño socioeconómico de la colonización española, habría que añadir unas líneas sobre las riquezas mineras de las Indias, ya que agricultura y ganadería eran actividades de rentabilidad mucho más lenta. El oro y la plata de Indias serán los ejes de aquella colonización tesáurica evocada en las páginas iniciales. Las minas, al igual que la superficie, eran propiedad de la Corona, que concedía su explotación a particulares mediante el pago de un canon o porcentajes. Los metales preciosos mexicanos, peruanos y otros, alimentaban a todos: a sus extractores directos y a la Corona, que se beneficiaba de su porcentaje. Nuevamente los indios fueron la mano de obra barata y explotada, utilizada en la extracción minera. Ya quedó reseñado cómo se puso en juego la institución incaica de la *mita*, convenientemente adaptada a los intereses coloniales: «Los españoles pudieron recurrir a unas institución incaica, la *mita*, que reglamentaba la obligación de trabajo que los campesinos tenían con el Inca. El principio era simple: por turnos sucesivos, cada una de las dieciséis provincias cercanas a Potosí debía enviar un número determinado de indios para trabajar en las minas por un período establecido. El resultado fue que un séptimo de la población total del virreinato del Perú se turnó en las minas de Potosí y Huancavelica. Fue el virrey Toledo quien organizó la mita minera en las ordenanzas de 1574.»[6] Parece innecesario, por cruelmente sabidas, describir las condiciones de trabajo en las minas y de qué manera, junto a otros factores nada despreciables (guerras, epidemias, etc.), influyó en el descenso demográfico de la población indígena. Por lo demás, no sería ocioso señalar que la *mita* minera pervivió hasta su derogación por las Cortes de Cádiz en fecha tan tardía como el año 1812.

Este complejo mecanismo económico en que se basaba la colonización española, completado con la práctica de las *reducciones*, institución de control político-social sobre la población india, que en ciertas comunidades religiosas se efectuaron con un sentido distinto, pero igualmente discriminador, será el que regirá los más de tres siglos de presencia española en América. El asentamiento y perpetuación de este modelo colonial otorga plena validez al juicio de L. E. López y Sebastián, al diferenciar varias etapas en la comprensión historiográfica de la conquista y colonización del Perú: «Comenzó siendo una historia militar de la expansión española, a la que se unía la descripción geográfica y etnológica de los pueblos autóctonos; pasó a ser una historia de España en el Perú, con la común característica de la mentalidad etnocéntrica europeísta. Ultimamente, con un conocimiento más preciso del pasado indígena, se ha querido equilibrar la balanza en las visiones *de los vencidos* que con una metodología etnohistórica presentan la otra cara de la conquista y sus efectos en la apreciación de los contemporáneos.»

4. **La especificidad del caso peruano.—** Con el marco genérico descrito, cuya pretensión era la de ofrecer la idea y la práctica española en la América colonial, puede resultar más correcto abordar la especificidad del supuesto peruano, ya repetidamente

[6] *Baudot, G.*, Ob. cit., *págs. 222-223.*

aludido, que junto con el mexicano, son los más ilustrativos de esta experiencia colonizadora. Sin referirnos, lógicamente, a los vestigios tardíos del siglo XIX en el Caribe, Puerto Rico y Cuba, tan expresivos de la decadencia colonial o de la imposibilidad imperial para un país en trance de hundimiento.

En esta perspectiva, expondremos la visión española de los inicios y de la instalación del sistema colonial. El cual, una vez sólidamente instalado y sólo con los vaivenes normales en la práctica comercial y política entre la metrópoli y los territorios ultramarinos, funcionará sin grandes sobresaltos hasta el fin de la misma presencia colonial. Como se ha escrito en más de una ocasión, durante estos siglos la historia de la colonia quedará subsumida en la historia de la metrópoli, con lo cual, ciertamente, no habrá *stricto sensu* Historia del Perú, sino Historia de España en el Perú.

La fuente de información primordial, por no decir única y básica, se encuentra en los cronistas de Indias, relatores excelentes de lo que allí se hizo y de lo que ellos mismos vieron, de lo que pudieron apreciar y de lo que condenaron. No es nada habitual, en las historias de la colonización, este género de testimonios de primerísima mano. Anteriormente se ha evocado, casi de pasada, el lazo casi imperceptible y subterráneo que, en opinión de algunos especialistas, conduce desde este primitivo indigenismo a las luces de la Ilustración. Prueba de ello es que, cuando en el siglo XVIII, gobernando en España los Borbones, languideciente la metrópoli y en auge floreciente la sociedad criolla, tampoco faltan voces continuadoras del sentido crítico de los primeros cronistas de Indias. Sobresalen por su agudeza, entre estos críticos postreros, Jorge Juan y Antonio de Ulloa con sus famosas, y durante años perseguidas en España, *Noticias secretas de América;* informe redactado por encargo del Marqués de la Ensenada, primer Secretario de Estado y elevado a conocimiento del Rey Fernando VI; no es nada improbable que tal informe también llegase a conocimiento de Carlos III, dejando sentir su influencia en aquellos proyectos, nunca materializados, de concesión de autonomía a las colonias americanas, bajo el gobierno de príncipes pertenecientes a la rama de los Borbones reinantes en España. Aquellas noticias secretas serían completadas, años más tarde, ya a comienzos del siglo XIX, por Demetrio O'Higgins, también en forma de informe elevado al ministro de Indias, Miguel Cayetano Soler. Estas *Noticias secretas*[7] constituyen pieza de valor inapreciable para el entendimiento de la corrupción administrativa del sistema colonial y del estado de opresión a que continuaba sometida la población india. No faltaron, atinadamente, los que hallaron ecos lascasianos en el informe de los hermanos Ulloa. Sus recomendaciones fracasarían, como igualmente fracasó, al menos políticamente, la experiencia de la Ilustración española. En lo que no erraron fue en sus pronósticos, ya que coincidente con el proceso irreversible de declive colonial, tan inestable equilibrio sería sacudido espectacularmente por una rebelión indígena que los historiadores han caracterizado como auténtico «nacionalismo inca», encabezada por un mestizo, José Gabriel Condorcauqui Noguera, que tomó el nombre sumamente evocador del Tupac Amaru II. Su final, una vez derrotado y en manos españolas, es conocido: el descuartizamiento en público con un método de ejecución que tenía pretensiones ejemplarizadoras y que retrotraía la experiencia colonial

[7] *Edición completa en Librería Turner, dos vols., Madrid, 1983.*

última a sus procedimientos iniciales. Transcurriría un breve tiempo histórico, pero repleto de inmensas conmociones militares y políticas en la metrópoli (guerra de invasión napoleónica, ocupación extranjera y, muy especialmente, la experiencia liberal culminada en la Constitución de 1812, triunfo por un día de los ideales de la Ilustración), hasta que los vientos autonomistas se impusiesen en las colonias. Perú, en el año 1824, conquistaba su independencia de la mano de José San Martín, su «Protector», y de Simón Bolívar, su «Libertador».

El choque cultural y sus consecuencias

A comienzos de los años veinte del siglo XVI, los españoles, en busca de tierras, fama, y toda la parafernalia del mejor de los expansionismos, se lanzan por nuevas rutas americanas. En 1513, Vasco Núñez de Balboa había avistado el Océano Pacífico desde el Istmo de Panamá. Desde finales de 1524 a septiembre de 1528, Francisco Pizarro y Diego de Almagro, con la financiación del clérigo Hernando de Luque, y por encargo del Gobernador Pedrarias, marchan a la conquista del legendario Reino del Perú. De aquella expedición fracasada sólo quedaría para la mitología colonial el episodio de la Isla del Gallo y de «los trece de la fama». En el año 1529, Francisco Pizarro y Luque viajan a España: buscan sanción real para su empresa; la cual se plasma en las «Capitulaciones de Toledo», otorgadas por el Emperador Carlos. Según estas Capitulaciones, de las tierras que se conquistasen Francisco Pizarro sería su gobernador; a Diego Almagro le correspondería la Alcaldía de Tumbez, y Hernando de Luque recibiría un Obispado. Como era norma, los designados para la conquista se encargaban de organizar y financiar la expedición. Francisco Pizarro, todavía en España, reclutó a sus hermanos Hernando, Gonzalo y Juan, al tiempo que encontraba financiero en la persona de Gaspar de Espinosa; finalmente, se haría a la Mar para las Indias con tres navíos, ciento ochenta hombres y menos de treinta caballos. En 1531 se ponía en marcha la que ya sería expedición definitiva; a comienzos de 1532 los expedicionarios arribaban a Tumbez y el 15 de noviembre de 1532 Francisco Pizarro entraba en Cajamarca. Los españoles llegaban en plena guerra civil entre Atahualpa y su hermano Huascar; llegaban, pues, a un imperio dividido y enfrentado. Huascar sería ejecutado por orden de Atahualpa, y éste, tras su secuestro y el episodio del pago de su rescate en oro y plata, sería bautizado y simultáneamente sometido a la muerte infamante del garrote por los conquistadores españoles. Un año más tarde, día tras día, los españoles llegaban al Cuzco, la capital imperial; dos años después los españoles fundarían su propia capital, Lima, la Ciudad de los Reyes. Había comenzado la destrucción del legendario Tahuantinsuyu, el Imperio incaico; una organización política que se extendía desde el Norte de Chile y el Noroeste de la Argentina hasta el Sur de Colombia, un Imperio cuya fama desplazaría incluso la memoria de los aztecas. Pero todavía queda una interrogante en el aire: «La conquista del imperio de los incas, quizás en mayor medida que la del imperio azteca, maravilló al mundo por la rapidez con que se ejecutó y por la insignificancia de la hueste hispana que realiza la hazaña. ¿Cómo explicar

que un grupo reducidísimo de españoles pudiera dominar en un par de años a los experimentados y numerosísimos ejércitos incaicos?».[8]

Ante tal interrogante, caben dos tipos de respuesta. Una, la propia de todo eurocentrismo que toma su inspiración en principios culturales de superioridad absoluta; una muestra caricaturesca, entre otras muchas, es el título de una novela española, *Cuando los dioses nacían en Extremadura,* que plantea el dilema de la naturaleza excepcional sobrehumana, de hombres como Cortés y Pizarro. Si como anécdota el dato es revelador, desde el rigor histórico parece irrelevante que Francisco Pizarro fuese un bastardo y soldado de fortuna o un hidalgo militar de noble cuna y cristianas costumbres. La historia universal del colonialismo no está poblada por arquetipos quijotescos o seres angelicales. Otra posible respuesta, más racional, debe situarse en las coordenadas de las circunstancias concretas del territorio y de la población sometidos a sojuzgamiento y las técnicas empleadas para consumarlo de una manera rápida y eficaz. El Imperio de los Incas se encontraba en una fase de decadencia y de crisis agudizada por las guerras civiles; luchas armadas causantes de un cansancio en la población que, en cierta medida, ve en los españoles tanto un fin a sus penalidades como un instrumento para inclinar la balanza a un lado o a otro de los contendientes. En consecuencia, junto a la crueldad inherente a la conquista, también practicarán los colonialistas el divisionismo político. En los siete meses que los españoles pasan en Cajamarca, aparte la ejecución de Atahualpa, Tupac Huallpa es elegido nuevo Inca, mientras es conducido por los españoles en su marcha hacia El Cuzco; pero Tupac fallece durante el viaje, y Francisco Pizarro corona como nuevo Inca a Manco II. La coronación del soberano por las manos del ocupante extranjero es todo un símbolo de quién detenta el poder real o, al menos, se encuentra en condiciones de ejercerlo. Aunque en los años siguientes no faltarían las sublevaciones de los naturales, como la de Manco Capac en 1536, que sería muerto por los españoles en 1545, o motines como los de los mestizos en El Cuzco y Lima en el año 1567, o los combates contra los indios de Vilcamba, ya en 1572; muestras todas de que no faltaron resistencias a la presencia extraña, aunque las bases del antiguo poder ya estaban destruidas. En última instancia, el choque cultural y el poderío militar y económico, se impusieron fácilmente a un Imperio en su ocaso.

Habría que añadir, para completar la imagen de los primeros años de España en Perú, que, como no es ignorado, fueron numerosos los conflictos entre los camaradas de la conquista y entre éstos y la propia Corona. Primero, las pendencias internas, jalonadas por una serie de guerras intestinas y esmaltadas por un rosario de ajustes de cuentas, venganzas familiares y asesinatos. Muy prontamente se enfrentaron los antiguos expedicionarios, descontentos por el reparto de las tierras conquistadas. En 1536, Diego Almagro, el Viejo, se apoderaba de El Cuzco y encarcelaba a Hernando Pizarro, que, cuatro años después, en 1540, ajusticiaría en la horca al mismo Almagro. Las luchas entre pizarristas y almagristas durarían algún tiempo. Francisco Pizarro sería asesinado por los seguidores de Almagro el Mozo, en 1541, que, a su vez, en 1542, derrotado en la batalla de Chupas, sería ajusticiado por orden de Vaca de Castro. Pero es en el año 1543 cuando estalla el conflicto más grave, el contencioso más significati-

[8] *Alcina Franch, J., «Españoles e indios en Suramérica»,* Historia 16, *XI, octubre, 1979, pág. 6.*

vo, que enfrenta a conquistadores y colonos con el poder de la Corona, al crearse el Virreinato del Perú y, un año antes, ser promulgadas las Nuevas Leyes de Indias. En 1544 comienza en Perú la rebelión pizarrista, impulsada por el descontento de los encomenderos ante las disposiciones restrictivas del Emperador; el asesinato del Virrey Blasco Núñez Vela obliga a la Corona a enviar un Pacificador, con tal título, en la persona de Pedro de La Gasca. La revuelta encomendera era amenazadora, ya que su cabecilla, Gonzalo Pizarro, se había autodesignado «Príncipe del Perú», en una derivación lógica de la pervivencia feudal y de los principios señoriales que los conquistadores habían llevado con ellos. Se trataba de un auténtico conflicto político y económico el que enfrentaba a los encomenderos con la Corona y que podía haber desembocado en una verdadera secesión. La rebelión terminaba con la derrota de Gonzalo Pizarro, en 1548, en la batalla de Sacsahuana (Xaquisaguana); derrota sellada con su decapitación por instrucción de La Gasca. En el orden práctico, económico y social, los encomenderos seguirían disfrutando del régimen laboral sobre los indios en el que se fundamentaba su poderío. Con el fin de estas luchas concluía el período de la conquista, de forma harto sanguinaria para sus protagonistas más diversos, y comenzaba la etapa de la administración real y la consolidación de la clase o estamento criollo. Posiblemente, la fecha más significativa a estos efectos y los de la pacificación, sería la de 1551, año de fundación de la Universidad de San Marcos de Lima.

Pero ¿a qué país habían llegado aquellos españoles, andaluces y extremeños en su mayoría? Un significado historiador español ha escrito a este respecto unas palabras que simbolizan, en el entorno del choque cultural, la fascinación que el vencido ejercía sobre el vencedor y que, por lo demás, se registran en buena parte de los cronistas contemporáneos de la conquista y de la colonización: «La historia de los incas es una de las muestras más asombrosas de la capacidad conquistadora y organizadora de un pueblo, ellos crearon en poco menos de doscientos años uno de los imperios territoriales más amplios que la carrera de la Humanidad ha conocido.»[9] En su apoyo, el autor citado recoge la conocidísima opinión de Baudin, que calificó el Imperio Inca con el término de socialista, aunque Ballesteros se incline más a favor del que, como él mismo reconoce, un tanto extrapoladamente, configura como un socialismo de Estado. En cualquier caso, estas opiniones, por otra parte muy generalizadas y sustentadas en la observación de una determinada práctica estatal, abonan la calidad del desarrollo alcanzado por los incas cuando se produjo la arribada de los españoles y la agresión de la conquista.

a) **La sociedad preincaica**

Ahora bien, este esplendoroso Imperio Inca, edificado en menos de dos centurias, se había alzado sobre una sociedad anterior que, lógicamente, se encontraba en una fase de desarrollo más primario, rasgo que es subrayado fuertemente por los cronistas

[9] *Ballesteros Gaibrois, M.*, Ob. cit., *pág. 73.*

para, entre otras cosas, poder así mejor realzar a los incas. Garcilaso de la vega, llamado El Inca, mestizo, en sus *Comentarios Reales* recuerda gráficamente aquella sociedad primitiva. [10] Valga como advertencia que, de ahora en adelante, nos serviremos de estas fuentes originales, de primera mano, como más orientadores y formativas de opinión dejando de lado polémicas ocasionales dispersadoras del tema central de referencia.

El Inca Garcilaso pone su empeño en subrayar el estado de barbarie en que vivían las comunidades preincaicas. Para ello, fija su atención en dos cuestiones que le parecen básicas: el primitivismo de su religión y la barbarie de sus costumbres. Con respecto a lo primero, detalla la elementalidad de los dioses que adoraban como signo o señal de lo sobrenatural, de lo desconocido, o de aquello que por su cotidianeidad se invocaba su favor: «Y así adoraban yerbas, plantas, flores, árboles de todas suertes, cerros altos, grandes peñas y los resquicios de ellas, cuevas hondas, guijarros y piedrecitas, las que en los ríos y arroyos hallaban, de diversos colores, como el jaspe (...), adoraban a diversos animales.» [11] Aunque el mismo Garcilaso, con su natural benevolencia, también apuntaba algunos grados superiores en este natural panteísmo. [12] Pero ante lo que el cronista no muestra signo alguno de simpatía, es cuando procede a la enumeración de ciertas costumbres reputadas de bárbaras y salvajes, en concreto el canibalismo. Recuérdese, por lo demás, que esta falta sería luego imputada a otros pueblos para justificar la tarea colonizadora. La acusación es rotunda: «Conforme a la vileza y bajeza de sus dioses eran también la crueldad y barbarie de los sacrificios de aquella antigua idolatría, pues sin las demás cosas comunes, animales y mieses, sacrificaban hombres y mujeres de todas edades, de los que cautivaban en las guerras que unos a otros se hacían. Y en algunas naciones fue tan inhumana esta crueldad que excedió a la de las fieras, porque llegó a no contentarse con sacrificar los enemigos cautivos, sino sus propios hijos en tales o cuales necesidades.» [13] No faltan en la queja de Garcilaso descripciones de gran realismo, no desprovistas de una cierta belleza. [14] Pero, al margen de estas observaciones, lo que sí interesa destacar es cómo el cronista se cuida muy bien de exculpar de esta más que posible acusación a sus antepasados maternos, los incas,

[10] *El Inca Garcilaso de la Vega, nacido en El Cuzco en 1539, y muerto en Córdoba en 1616, añora vivamente la sociedad de sus antepasados: «De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes, lloraban sus Reyes muertos, enajenado su Imperio y acabada su República, etcétera. Esta y otras semejantes pláticas tenían los Incas, y Fallas, en sus visitas, y con la memoria del bien perdido, siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo:* Trocósenos el reinar en vasallaje.*» El Inca Garcilaso trata de dar respuesta a estas preguntas: «¿qué memoria tenéis de vuestas antiguallas?, ¿quién fue el primero de vuestros Incas?, ¿cómo se llamó?, ¿qué origen tuvo su linaje?, ¿de qué manera empezó a reinar?, ¿con qué gente y armas conquistó este grande Imperio?, ¿qué origen tuvieron vuestras hazañas?» (Garcilaso de la Vega, El Inca,* Comentarios Reales, *Edic. de J. de la Riva Agüero, México, 1984, Libro I, Capítulo XV, pág. 29.)*

[11] *Garcilaso de la Vega, el Inca,* Comentarios..., Ob. cit., *Libro I, Capítulo IX, pág. 21.*

[12] *Garcilaso de la Vega, el Inca* Ob. cit., *Libro I, Capítulo X, pág. 22: «Otros muchos indios hubo de diversas naciones, en aquella primera edad, que escogieron sus dioses con alguna más consideración que los pasados, porque adoraban algunas cosas de las cuales recibían algún provecho, como los que adoraban las fuentes caudalosas y ríos grandes, por decir que les daban agua para regar sus sementeras.»*

[13] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro I, Capítulo XI, pág. 23.*

[14] *Garcilaso de la Vega, el Inca,* Ob. cit., *Libro I, Capítulo XII, pág. 25: «En muchas provincias fueron amicísimos de carne humana y tan golosos que antes de acabase de morir el indio que mataban, le bebían la sangre por la herida que le habían dado, y lo mismo hacían cuando lo iban descuartizando, que chupaban la sangre y se lamían las manos, porque no se perdiese gota de ella. Tuvieron carnicerías públicas de carne humana; de las tripas hacían morcillas y longanizas, hinchándolas de carne por no perderlas.»*

que en manera alguna practicaron el canibalismo, e incluso lo vedaron y castigaron; por lo demás , Garcilaso sale de esta forma al paso de las afirmaciones hechas en sentido contrario por otros cronistas contemporáneos suyos. [15]

b) **La sociedad incaica**

En los escritos y testimonios de no pocos españoles, protagonistas directos o mediatos de la conquista y de la colonización, aflora constantemente la añoranza de una edad dorada desaparecida o aniquilada y la admiración y la perplejidad ante las huellas de una cultura religiosa y política de extraordinaria armonía. Ciertamente, no está distante de esta admiración la contemplación de las riquezas acumuladas; pero al mismo tiempo, sea cual fuere la procedencia social del narrador y su capacidad intelectual, se reitera el asombro ante la buena ordenanza establecida por los Incas, así como la justicia y equilibrio de sus gobernantes: buenas dotes administrativas a las que también se unía su competencia en la protección de sus súbditos y su buena disposición militar en los momentos históricos de apogeo del Imperio. En las páginas siguientes, trataremos de establecer un catálogo de las cuestiones que mayor interés despertaron en los cronistas.

1. **Religión y profecías.—** Lo primero en establecer, como ya queda apuntado, es la refutación de la acusación de salvajismo y barbarie. Destaca en estos asertos la opinión de Pedro Cieza de León, en juicio del peruano Porras Barrenechea, cronista de soberbia calidad: «La historia del incario nace adulta con Cieza. Nadie podrá disputarle la primacía en el Imperio Incaico. La historia del cronista castellano hace entrar de golpe a los incas en la historia universal.» [16] Sobre la refutación de Cieza, [17] se suman luego las caracterizaciones del hecho religioso, en la línea panteísta ya indicada, pero en un peldaño más elevado de comprensión: así, el cronista Arriaga escribe que «adoran al Sol, con el nombre de Punchao, que significa el Día, y también debajo de su propio nombre, Inti. Y también a la luna, que es Quilla, y a algunas estrellas (...). A Mamacocha, que es la Mar (...). A Mamapacha, que es la Tierra (...), a los Puquios, que son los manantiales y fuentes (...), a los ríos (...), a cerros altos y montes (...), las sierras nevadas.» [18]

Más interesada y terminante es la apreciación del Inca Garcilaso. Celoso velador del buen nombre de sus ancestros, procura subrayar en qué medida se aproximaron los

[15] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro II, Capítulo VIII, pág. 62: «... en los sacrificios fueron los Incas casi o del todo semejante a los indios de la primera edad. Sólo se diferenciaron en que no sacrificaron carne ni sangre humana con muerte, antes lo abominaron y prohibieron como el comerla, y si algunos historiadores lo han escrito, fue porque los relatores les engañaron, por no dividir las edades y las provincias, dónde y cuándo se hacían los semejantes sacrificios de hombres, mujeres y niños».*

[16] *Francisco Esteve Barba ha escrito lo que sigue sobre esta crónica: «Hay que confesar en honor de Cieza de León, que a pesar de cuanto de circunstancial hubiera en la información de constituyó una de las de las bases de su crónica, resultó ésta una completa y ecuánime visión del pasado y de las costumbre incaicas, en extremo ponderada, tal vez porque a su certero instinto de historiador nato se unió en Cieza una serie de circunstancias que lo apartaban necesariamente de una concepción parcial.» («La historiografía peruana de interés indígena», Estudio preliminar a* Crónicas peruanas de interés indígena, *BAE, CCIX, Madrid, 1968, pág. XII.)*

[17] *Pedro de Cieza de León,* El señorío de los incas, *Edic. de M. Ballesteros, Madrid, 1985, Capítulo XXVI.*

[18] *Pablo José de Arriaga,* Extirpación de la idolatría del Pirú, *Edic. de F. Esteve Barba,* Ob. cit., *pág. 201.*

incas al conocimiento del Dios *verdadero* y de la religión *auténtica.* Ciertamente, aquí se entra en un terreno que, aún con pretensiones religiosas, linda la frontera de la intencionalidad política: «... los Reyes Incas y sus amautas, que eran los filósofos, rastrearon con lumbre natural al verdadero Sumo Dios y Señor Nuestro, que crió el ciello y la tierra, como adelante veremos en los argumentos y sentencias que algunos de ellos dijeron de la Divina Majestad, al cual llamaron Pachacámac; en nombre compuesta de *Pacha,* que es mundo universo, y de *Camac,* participio de presente del verbo *cama,* que es animar, el cual verbo se deduce del nombre *cama*, que es ánima. Pachacámac quiere decir el que da ánima al mundo universo, y en toda su propia y entera significación quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo».[19]Más adelante, el propio Inca habla de una «cruz de mármol fino» que tuvieron los incas en El Cuzco, y de cuya antigüedad y procedencia nadie sabía dar razón.

Entramos aquí en uno de los puntos más atrayentes de todo hecho colonial y del choque cultural implícito: la aparición de expresiones y formas sincréticas de pensamiento. El sincretismo religioso que acompaña a la colonización española en América, y de la que el símbolo de Quetzalcoatl en México es muestra espléndida, tiene un doble uso: tanto una fórmula defensiva, por parte de los agredidos para disimular y hacer pervivir sus propios signos diferenciadores, como una argucia, sagazmente utilizada por el colonizador para hacer más profunda y desarraigadora su permanencia y penetración. Este es un capítulo ilustrado en las crónicas peruanas por las constantes y múltiples referencias a las *profecías* realizadas por algunos Emperadores Incas premonitorias de la llegada de los españoles. Cieza de León figura entre los primeros cronistas que mencionan el anuncio del Inca Viracocha sobre la venida al Perú de «un hombre blanco de crecido cuerpo», que obraba prodigios sobre la Naturaleza, y así recibía el nombre de «Hacedor de todas las cosas, Principio dellas, Padre del Sol».[20] Cristóbal de Molina, llamado el Almagrista, se refiere también a esta profecía y aclara que por extensión del Emperador que realizó el anuncio, los indios llamaron Viracocha a cada español, «que en su lengua quiere decir grosura o espuma de la mar»,[21] indicando así el camino por donde llegaron. Pero es nuevamente el Inca Garcilaso el que más cumplida cuenta rinde acerca de esta suma profética; así señala cómo el Inca Viracocha, que tuvo la *revelación* primera, la mantuvo en secreto, tanto por su carácter profético como para no infundir desánimo en su pueblo. Y que fue el Inca Huaina Cápac, no sólo quien profiere nueva profecía, sino también quien la comunica a sus allegados, curacas y capitanes. Huaina Capac se refiere a un cómputo de soberanos incas, que

[19] *Garcilaso de la Vega, el Inca,* Ob. cit., *Libro II, Capítulo II, pág. 49.*

[20] *Pedro de Cieza de León,* El señorío..., ob. cit., *Capítulo V.*

[21] *Cristóbal de Molina, El Almagrista,* Relación de muchas cosas acaescidas en el Pirú, *Edic. de F. Esteve Barba,* ob. cit., *pág. 73. Merece la pena recordar el título íntegro de esta crónica que contiene toda una declaración de principios: «Conquista y población del Pirú; fundación de algunos pueblos, relación de muchas cosas acaescidas en el Pirú en suma para entender a la letra la manera que se tuvo en la conquista y poblazón destos reinos y para entender con cuánto daño y perjuicio se hizo de todos los naturales universalmente desta tierra y cómo por la mala costumbre de los primeros se ha continuado hasta hoy la gran vejación y destruición de la tierra, por donde, evidentemente, paresce faltan más de las tres partes de los naturales de la tierra, y si Nuestro Señor no trae remedio, presto se acabarán los más de los que quedan, por manera que lo que aquí trataré más se podrá decir destruición de Pirú que conquista ni poblazón.»*

en él se cumplía, para que se materializase la llegada de tales hombres, presentados como superiores y benéficos. Dijo así Huaina Capac, con palabras de extraordinaria hermosura: «Muchos años ha que por revelación de nuestro Padre el Sol tenemos que, pasados doce Reyes de sus hijos, vendrá gente nueva y no conocidas en estas partes, y ganará y sujetará a su imperio todos nuestros reinos y otros muchos; yo me sospecho que serán de los que sabemos que han andado por la costa de nuestro mar; será gente valerosa, que en todo os hará ventaja. También sabemos que se cumple en mí el número de los doce Incas. Científicos (sic) que pocos años después que yo me haya ido de vosotros, vendrá aquella gente nueva y cumplirá lo que Nuestro Padre el Sol nos ha dicho y ganará nuestro Imperio y serán señores de él. Yo os mando que las obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os harán ventaja; que su ley será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles más que las nuestras. Quedaos en paz, que yo me voy a descansar con mi Padre el Sol, que me llama.»[22] Profecía y admonición de Huaina Capac, en la pluma de Garcilaso, constituyen una muestra acabadísima de sincretismo e incluso de un cierto mensaje «malinchista»; parece fuera de duda que en los años de tal profecía los españoles ya habían sido avistados por los indios en las costas del Pacífico; el resto es un texto político de sometimiento, al amparo del prestigio personal y del poder espiritual del Inca Soberano. No obstante, por encima de la indiscutible utilización política del verbo profético, la forma de sincretismo y de oposición religiosa encubierta, como en su lugar se verá, alcanzó cotas de gran intensidad y, en ocasiones, logró resistir y supervivir a la hegemonía espiritual del colonizador.

2. **Organización política y administración.— Soberanos y autoridad.** Resaltan los cronistas el paternalismo de los Incas con respecto a sus súbditos, a los que cuidaban como a verdaderos hijos. Cieza de León hace un retrato indeleble de Tupac Inca Yupanqui: «Por todas las más de las partes le llamaban padre y tenía gran cuidado en mandar que ninguno hiciese daño en las tierras por donde pasaba ni fuerzas a ningún hombre ni mujer; al que lo hacía, luego por su mandato le daban pena de muerte. Procuraba con los que sojuzgaba que hiciesen sus pueblos juntos y ordenados y que no se diesen guerra unos a otros ni se comiesen ni cometiesen otros pecados reprobados en ley natural.»[23] Este es, también, el sentido de Cristóbal de Molina, el almagrista: «Era tanta la orden que tenía en todos sus reinos y provincias, que no consentía haber ningún indio pobre ni menesteroso, porque había orden y forma para ellos, sin que el pueblo recibiera vejación ni molestia, porque el inga lo suplía de sus tributos, ni se movían los naturales a andarse de una parte a otra sin mandato de sus caciques y príncipes, y los que tomaban desmandados, los castigaban con gran vigor y ejemplo.»[24] Igualmente, en el informe que Hernando de Santillán eleva a conocimiento del Rey Felipe II, debido a su condición de jurista, hay un interés particular por la legislación incaica: «No parece que los ingas tuvieran puestas leyes determinadas para cada cosa, salvo tener mucho cuidado en que todos guardaran aquel gobierno que tenía puesto,

[22] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro IX, Capítulo XV, pág. 403.*

[23] *Pedro de Cieza de León,* El señorío..., Ob. cit., *Capítulo LVI.*

[24] *Cristóbal de Molina, El Almagrista,* Ob. cit., *pág. 75.*

y que todos los que eran diputados para aquel servicio y oficios se ocupasen en ellos y ninguno estuviese ocioso.»[25] Coinciden los cronistas en apuntar otras dos características para subrayar el buen gobierno y recto proceder de los incas; la primera concerniente a los administradores de justicia, que nunca serían extraños y ajenos al lugar de su demarcación, para mejor aproximar su quehacer a sus convecinos; la segunda referida a la dureza con que se castigaban ciertos delitos que, extensivamente, podrían calificarse de sociales, fundamentalmente la práctica del canibalismo y de la sodomía, que conllevaban la pena de muerte.

Los incas, hijos del Padre Sol y de la Luna, tenían templos y sacerdotes de ambos sexos, adscritos a su servicio. Para la transmisión del poder político y religioso del Inca se conservaba un orden dinástico y sucesorio; siempre un hijo sucedía a su padre y rey, pero no tenía que ser obligatoriamente el primogénito, «sino a aquel quel padre quería más y quería dejalle por rey».[26]

Organización territorial. Admiró a los recién llegados, no sólo la extensión territorial del Imperio Inca, aquellas «mil doscientas leguas de costa», de las que hablaba Cieza de León, sino también su ordenación y la delegación del poder en gobernadores y administradores. Todos los cronistas que tratan este tema conocen la división en cuatro partes del Imperio que se llamó Tahuantinsuyu; cuatro partes, como escribe el Inca Garcilaso, correspondientes a las cuatro partes de su mundo universo: oriente, poniente, septentrión y mediodía, en cuyo centro estaba la Capital Imperial, El Cuzco, que en lengua inca significa «ombligo de la tierra».[27] Añade Hernando de Santillán que en cada una de estas «cuatro partes o reinos» se ponía a su frente un *Capac*, al que el Inca encomendaba el gobierno; división que se perfeccionaba al proceder a otro fraccionamiento: cada una de aquellas cuatro partes se dividía a su vez en provincias, llamadas *guamam*, donde residían cuarenta mil individuos; cada una de estas provincias estaba administrada por un funcionario imperial llamado *Tocricoc*, «que quiere decir que lo viese todo».[28] Esta organización piramidal permitía al Imperio no sólo el asentamiento de sus súbditos, sino que también facilitaba en gran manera la tarea administrativa y la ordenación y recaudación de tributos, así como la mejor atención de sus habitantes.

El ya citado Cristóbal de Molina, el Almagrista, relata pormenorizadamente en qué forma y en qué medida la colonización española desarticuló la organización territorial genuina: «De dos provincias diré que cuando los españoles entraron en la tierra, cada una tenía fama de cuarenta mil indios; la una era Guarua desde Guarmey, que tomó Almagro por repartimiento por la gente que tenía y fama de muy rica, y la otra, Chincha, que tomó Hernando Pizarro, que tenía otros cuarenta mil indios, y hoy en día no hay en ambas provincias cuatro mil indios, y en este valle de esta ciudad había, y en Pachacama, cinco leguas de aquí, que era toda una cosa, más de veinticinco mil indios, y está casi yerma, que apenas hay dos mil por la gran desnutrición y tan conti-

[25] *Hernando de Santillán,* Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los incas, *Edic. de F. Esteve Barba,* Ob. cit., *pág. 106.*

[26] *Hernando de Santillán,* ob. cit., *pág. 113.*

[27] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro II, Capítulo XI, pág. 66.*

[28] *Hernando de Santillan,* Ob. cit., *pág. 105.*

nua, como ha tenido de tantos ejércitos como en ella se han formado, en tanto daño y perjuicio de los naturales, los cuales perecieron por una regla general que se ha usado en estos reinos, y aún creo yo que en la mayor parte de las Indias...»[29] Palabras que, en profundidad, evocan otra de las grandes cuestiones de la colonización española, cual es la despoblación de las Indias.

Censos, tributos y pósitos. Quizá donde mayor sentido administrativo y capacidad organizativa alcanzaron los incas, fue en lo tocante a la ordenación de la población, recaudación tributaria y distribución de los fondos impositivos; en consecuencia, es uno de los capítulos que más atentamente exponen los cronistas.

Tanto Cieza de León como Hernando de Santillán describen la clasificación en doce grupos, por sus edades, que se hacía de la población. Sólo los comprendidos en la tercera edad, denominada *Pouc,* de los veinticinco a los cincuenta años, estaban obligados a prestar tributo al Inca, quedando excluidos, por arriba y por abajo, los de edades excedentes por considerarlos en ciclos vitales improductivos, así como los enfermos e impedidos. El Inca Garcilaso habla de dos clases de tributos; el primero de ellos consistía en «trabajar las tierras del Sol y del Inca», recoger sus frutos y situarlos en los pósitos públicos que, con este fin, había en cada poblado. El segundo era hacer vestido y calzado para los ejércitos del Inca. «De manera que eran cuatro las cosas que de obligación daban al Inca, que eran: bastimentos de las propias tierras del Rey, ropa de lana de su ganado real, armas y calzado de lo que había en cada provincia.»[30] No ocurría así con el oro y la plata, que no eran objeto de tributo, «porque no lo tuvieron por cosa necesaria para la guerra, ni para la paz, y todo esto no estimaron por hacienda ni tesoro (...) Solamente lo estimaban por su hermosura y resplandor, para ornato y servicio de las cosas reales y templos del Sol y casas de las vírgenes».[31] Con oro y plata sus súbditos obsequiaban al Inca, pero nunca estuvieron introducidos en el circuito impositivo. Era también de observar que cada indio tributaba de su trabajo y de aquello que se encontraba en su territorio o demarcación, sin tener que ir a buscarlo a otro provincia, salvo en caso de necesidad.

De los tributos recogidos, unos quedaban en los depósitos locales para abastecer las necesidades de la población, así como las del templo y su culto; igualmente, estos depósitos, distribuidos por todo el territorio estratégicamente, servían para aprovisionamiento de las tropas, tanto en armas como en víveres y ropas. Así, Manco Capac «mandó que los frutos que en cada pueblo se cogían se guardasen en junto para dar a cada uno los que hubiere menester, hasta que hubiese disposición de dar tierras a cada indio en particular». Y añade el Inca Garcilaso: «Será bien que digamos cómo se guardaban y en qué se gastaban este tributo. Es de saber que por todo el reino había tres maneras de pósitos donde encerraban las cosechas y tributos. En cada pueblo, grande o chico, había dos pósitos: en uno se encerraba el mantenimiento que se guardaba para socorrer naturales en años estériles; en el otro pósito se quedaban la cosecha del Sol y del Inca. Otros pósitos había por los caminos reales, de tres a tres leguas, que ahora sirven

[29] *Cristóbal de Molina, El almagrista,* Ob. cit., *pág. 67.*

[30] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro V, Capítulo VI, págs. 174 y 176.*

[31] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro V, Capítulo VII, págs. 177-178.*

a los españoles de ventas o mesones.»[32] Pósitos que, por lo demás, también se instalaban en los territorios que se conquistaban militarmente.

Los tributos se pagaban al Inca anualmente, y aquellos que eran entregados directamente, no los colocados en los depósitos, se llevaban al Cuzco, donde se ofrecían al Inca, que los recibía y los elogiaba con gran ceremonial, haciendo obsequio de alguno de ellos a los que con él estaban, y también a los que se los venían a entregar.[33]

Lógicamente, el mantenimiento y buen funcionamiento de este sistema tributario tan depurado, requería, por elemental que fuese, un mecanismo contable, que también fue admirado por los cronistas. Tanto la población como la práctica del censo, así como la recogida y entrega de los tributos, eran contabilizados mediante los *quipus*, aquellos hilos de distintos colores y con nudos diferentes en los que, a modo de libro de cuentas, se registraban los nacimientos, las muertes, los tributos, los géneros entregados, etc. Los funcionarios del Inca a cuyo cargo corría esta tarea eran designados con el nombre de *quipucamayu*, que «quiere decir el que tiene cargo de las cuentas». El Inca Garcilaso describe y detalla sus funciones, que superaban las estrictamente numéricas: los *quipucamayu*, gracias a sus controles, llegaban no sólo al cómputo demográfico y hacendístico, sino que también sabían las batallas, las victorias militares, las embajadas recibidas; eran, en conclusión, los registradores de la vida política, social y económica, y por éstos sus conocimientos, eran también unos depositarios fieles de la tradición y de la historia.[34]

Como era previsible, la colonización desarticuló, en muy breve espacio de tiempo, un sistema tan ordenado; en su aniquilación, como señalan los cronistas, tuvo papel preponderante la codicia de los colonizadores. En los tiempos pasados, solamente se pagaba al Inca; con los españoles había que pagar a muchos y había que pagar con todo: «En resumen, ellos impusieron tributo de todo aquello que tenían sobre la tierra, y todo lo que con el trabajo de sus personas podían adquirir y mucho más de lo que

[32] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro I, Capítulo XXI, pág. 38 y Libro V, Capítulo VIII, pág. 179. En el esquema organizativo de los incas, también descuella su modelo de comunicaciones, expuesto por este cronista en Libro VI, Capítulo VII, pág. 229: «Chasqui llamaban a los correos que había puestos por los caminos, para llevar con brevedad los mandatos del Rey y traer las nuevas y los avisos que por sus reinos y provincias, lejos o cerca, hubiese de importancia. Para los cuales tenía a cada cuarto de legua cuatro o seis indios mozos y ligeros, los cuales estaban en dos chozas para repararse de las inclemencias del cielo. Llevaban los recados por su vez, ya los de una choza, ya los de la otra; los unos miraban a la una parte del camino y los otros a la otra, para descubrir los mensajeros antes que llegasen a ellos, y apercibirse para tomar el recado, por que no se perdiese tiempo alguno. Y para esto ponían siempre las chozas en alto, y también las ponían de manera que se viesen las unas a las otras. Estaban a cuarto de legua, porque decían que aquello era lo que un indio podía correr con ligereza y aliento, sin cansarse.»*

[33] *Hernando de Santillán,* Ob. cit., *págs. 115 a 117.*

[34] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro VI, Capítulo IX, pág. 231, y continúa: «Estos (los quipucamayu) asentaban por sus nudos todo el tributo que daban cada año al Inca, poniendo cada cosa por sus géneros, especies y calidades. Asentaban la gente que iba a la guerra, la que moría en ella, los que nacían y fallecían cada año, por sus meses. En suma, decimos que escribían en aquellos nudos todas las cosas que consistían en cuenta de números, hasta poner las batallas y reencuentros que se daban, hasta decir cuántas embajadas habían traído al Inca y cuántas pláticas y razonamientos había hecho el Rey. Pero lo que contenía la embajada, ni las palabras del razonamiento ni otro suceso historial, no podían decirlo por los nudos, porque consiste en oración ordenada de viva voz, o por escrito, lo cual no se puede referir por nudos, porque el nudo dice el número, más no la palabra (...). Las cuales pláticas tomaban los quipucamayos de memoria, en suma, en breves palabras, y las encomendaban a la memoria, y por tradición las enseñaban a los sucesores...»*

buena y malamente podían haber, que aún apenas les queda hoy una mísera sustentación con estar tasados. Y aún ninguna consideración se tuvo, ni se guardó proporción en el imponer los tributos, ni se reguló conforme a lo que pagaban a los dichos incas y señores naturales, salvo a satisfacer la cobdicia desordenada de los españoles con destruición de los dichos naturales, y todo fue nueva imposición en cuanto a la cantidad, y en las especies también lo fue en más.»[35]

3. **Conocimientos científicos.—** Acerca de esta cuestión, no son muy explícitos los cronistas. Posiblemente esta omisión se deba a la fijación en determinar los hábitos políticos y la pretensión, más o menos inconsciente, de pergeñar un compendio de antropología cultural del pueblo inca, en particular, y de todas las demás naciones americanas encaradas por la conquista, en general. Habría que dejar correr mucho tiempo para que, mirando hacia atrás en el pasado y con unos planteamientos muy distintos de los que guiaban al colonizador primero, se llegase al establecimiento de algún parámetro válido sobre punto de tan relevante interés. No obstante, y pese a lo anterior, en las *Crónicas Reales* del Inca Garcilaso de la Vega se hallan testimonios esclarecedores acerca del desarrollo cultural y conocimientos científicos del Imperio Incaico. Dejando aparte el sistema contable ya mencionado de los *quipus*, parece que aunque en «Astrología y Filosofía natural» no tuvieron grandes rudimentos, sí alcanzaron «las cuentas del año y los solsticios y equinoccios. Contaron los meses por lunas. Dieron su nombre a cada mes (...), aunque no tuvieron nombres para los días de la semana». Parece que estas cuentas del tiempo y de las estaciones mínimas se aplicaron útilmente a la gricultura y laboreo de las tierras. Igualmente, en lo astrológico, «tuvieron cuenta con los eclipses del Sol y de la Luna, mas no alcanzaron las causas»; consecuentemente, de acuerdo con su cosmogonía, a estos hechos, más allá de lo meramente natural, atribuyeron valores religiosos.

Aunque elementales, también disfrutaron de rudimentos de medicina natural y aplicaron con certeza «la sangría y la purga»; bien entendido, como advierte Garcilaso, que se trataba de una medicina de carácter preventivo, ya que una vez presentada la enfermedad, nada hacían para alterar su curso. En los remedios utilizados «usaron de yerbas simples y no de medicinas compuestas»; conocimientos prácticos de herboristería que, luego, serían aprovechados con utilidad por los colonizadores españoles. El Inca Garcilaso narra más de una curación, por la aplicación de yerbas medicinales, que aparecía como milagrosa a los ojos de los españoles.

Asimismo tuvieron conocimientos geométricos; ciencia de la que, afirma el Inca Garcilaso, «supieron mucho porque les fue necesaria para medir sus tierras, para las ajustar y partir entre ellos». En otro plano también conocieron la Geografía suficiente «para pintar y hacer cada nación el modelo y dibujo de sus pueblos y provincias»; esto es,

[35] *Hernando de Santillán,* Ob. cit., *pág. 122. En páginas anteriores, este cronista historia lo que él califica de* saco general, *a partir de la entrada en Cajamarca: «... robando todo cuanto hallaron de oro y plata que estaba en poder de los señores y particulares, y en casas de sol y guacas todo lo más que pudieron haber de lo cual hicieron las partes que dicen de Caxamalca. Este fue el primer tributo que llevaron de la tierra, y luego todos los depósitos de ropa y de otras cosas de bastimentos que el inga tenía, como arriba es dicho, los tomaron e hicieron destruición de todo ello, que no quedó cosa, aunque era grandísima en cantidad (...). Y hubo muchos señores que viéndose afligidos (...) se mataban porque tenían por mejor morir que pasar aquella tiranía.»*

para trazar mapas. Dice Garcilaso haber visto alguna construcción a escala reducida, auténticas maquetas, de poblaciones incaicas, realizadas con notable perfección. En cuanto a sus conocimientos matemáticos, más correctamente aritméticos, eran los manejados en la utilización de los nudos o *quipus*, con los que podían sumar, restar y multiplicar.

Finalmente, en el plano de las artes, Garcilaso de la Vega informa que no estuvieron muy sobrados en conocimientos musicales y en la industria de instrumentos sonoros, pero que, por el contrario, «no les faltó habilidad a los *amautas*, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias (...), supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas». Y, en otras artes, que podrían llamarse menores, también se da cuenta de los afeites y composturas usados por las mujeres incas para su mejor apariencia.[36]

Pues bien, a este modelo de sociedad, que por la complejidad de su comportamiento y por el rigor en su funcionalidad, es decir, que había logrado un nivel muy positivo de desarrollo, muy difícilmente podría calificarse de salvaje y primitiva, llegaban los españoles el día 15 de noviembre de 1532. El encuentro de Cajamarca entre el Inca Atahualpa y Francisco Pizarro vendría a simbolizar el choque cultural que toda experiencia nacional comporta.

c) El choque cultural. La llegada de los españoles

En páginas anteriores se traza una somera narración, de carácter descriptivo, sobre la sociedad incaica y los primeros años de la implantación del sistema colonial en el Reino del Perú. En ellas hay referencias a las sublevaciones de los naturales, a las luchas fratricidas y codiciosas entre los conquistadores, así como a los serios enfrentamientos de éstos con la Corona por cuestiones de índole socio-económica, en cuyo interior germinaba un considerable elemento de rebeldía política que, finalmente, fue dominado por el poder superior. Lógicamente, ya que ambas sociedades conviven durante muy largo tiempo, los cortes histórico-culturales nunca se producen tajantemente; algunos de los rasgos del sistema colonial han sido ya descritos. Ahora, sin la menor intencionalidad polémica, que a estas alturas del desarrollo de la historiografía moderna y de los datos por ésta aportados, resultaría ridícula, fijamos nuestra atención en aquellos extremos que son claves, en nuestra opinión, para definir tanto el modelo colonial impuesto como los efectos del conflicto cultural producido. Insistiendo en que, a pesar de lo temprano de los testimonios o, posiblemente, por ello mismo, en cada uno de estos apartados o subtemas surge inmediatamente *la denuncia*, la condena de la política colonial seguida en Perú y en América; denuncia que, por su generalización, va mucho más allá de la escueta sintomatología y constituye la mayor y mejor originalidad intelectual de la colonización española en las Indias.

1. **Relaciones y trato entre colonizador y colonizado.**— La mitología y leyendas forjadas en torno a la histórica entrevista de Cajamarca y la promesa del pago de un rescate en oro y plata por el apresado Atahualpa constituyen un signo de lo que devendrían estas relaciones, colonizador-colonizado, por esencia conflictivas. Los cronistas repiten hasta la saciedad el buen trato y agrado con que los Incas y los naturales reci-

[36] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob cit., *Libro II, Capítulos XXI a XXVII, págs. 82 a 94.*

bían a los españoles, y en qué forma la respuesta afrentosa de éstos últimos motivo la rebeldía de los indios. Cieza de León, con el rigor estilístico que le define, escribe: «Solían hospedar y tratar muy bien a los españoles que pasaban por sus aposentos, y recibirlos honradamente; ya no lo hacen así, porque luego que los españoles rompieron la paz y contendieron en guerra unos con otros, por los malos tratamientos que les hacían, fueron aborrecidos de los indios, y también porque algunos de los gobernadores que han tenido les han hecho entender algunas bajezas tan grandes, que ya no se precian de hacer buen tratamiento a los que pasan»; y prosigue el cronista expresando su pesar, su denuncia y proclamando, entre otras, las causas de la despoblación del Reino del Perú.[37]

Cristóbal de Molina, el Almagrista, reproduce coloridamente la protesta que unos indios hicieron al Capitán Hernando de Galza, que tenía repartimiento en Tumbez: «Y estamos espantados de la manera que tenéis todos vosotros de asolar y destruir las tierras; todos, por do pasais no paresceis sino tigres o leones que comen las gentes y las despedazan cuando están hambrientos; nosotros os serviremos de aquí adelante, aunque no como solíamos, porque ya no somos la mitad de lo que eramos, ni tenemos aquella ropa y oro y plata para daros, porque todo nos lo han robado aquellos que pasaron por aquí. Y otras muchas cosas de gran compasión, si en estas partes la hubiera.»[38]

Del trato recibido de los colonizadores se derivaron, por lo tanto, dos efectos, junto al de la destrucción, constante en Indias, a saber: la rebelión de los incas y la subversión del orden natural que tan cuidadosa y equilibradamente habían construido. El mismo Cieza de León cuenta que, como protesta por las vejaciones y malos tratos recibidos, los indios se ponían en armas y mataban a muchos cristianos: «Lo cual fue causa de que estos indios padecieran crueles tormentos, quemándolos y dándoles otras recias muertes.»[39]

En cuanto a la ruptura y quiebra del orden antiguo, los cronistas se encargan de señalar que no sólo se refieren a la desaparición del ordenamiento político, con la desaparición de sus gobernantes naturales o la desarticulación del sistema impositivo, como ya quedó oportunamente anotado, sino que también aluden a la alteración radical del orden moral y de las buenas costumbres, absolutamente trastocadas por el sistema colonial: «Y en eso se ve cuán sobrellevados fueron antes, y cuán vejados y destruidos son y han sido en poder de los cristianos. En tiempo de los ingas todos presumían de ser buenos trabajadores y de no exceder en nada, porque los vicios eran castigados,

[37] *Pedro de Cieza de León,* La crónica del Perú, *edic. de M. Ballesteros, Madrid, 1984, págs. 261-262. En donde continúa de la siguiente guisa: «y ésto consiste y ha estado en el gobierno de los que han venido a mandar, alguno de los cuales ha parecido grave la orden del servicio de acá, y que es opresión y molestia a los naturales sustentarlos en las costumbres antiguas que tenían, las cuales, si las tuvieran, ni les quebrantaban sus libertades ni aún los dejaban de poner más cercanos a la buena policía y conversión; porque verdaderamente hubo pocas naciones en el mundo, a mi modo de ver, que tuvieron mejor gobierno que los ingas. Salido del gobierno yo no apruebo cosa alguna, antes lloro las extorsiones y malos tratamientos y violentas muertes que los españoles han hecho en estos indios, obradas por su crueldad, sin mirar su nobleza y la virtud tan grande de su nación, pues todos los más destos valles están ya casi desiertos, habiendo sido en lo pasado tan poblado como muchos saben».*

[38] *Cristóbal de Molina, El Almagrista,* Ob. cit., *pág. 65.*

[39] *Pedro de Cieza de León,* Crónica..., Ob. cit., *Capítulo I, pág. 70.*

y no había ladrón ni mala mujer; ahora, con la buena maña que los cristianos se han dado, no hay ninguna buena, y todo lo demás anda corruto y convertido en cobdicia y carnalidad y otros géneros de vicios en que los han enseñado en pecar, que ellos no solían.»[40]

2. **Verdadera y falsa religión.**— En el proyecto colonial español y en su idea matriz, el concepto de colonización supone el soporte ideológico fundamental al tiempo que argumento legitimador del hecho colonial. Desde una óptica superior, de carácter antropológico, la sustitución de un conjunto de creencias propio por otro ajeno, es una de las muestras más ilustrativas del choque cultural. No repetiremos lo ya indicado sobre el contenido sincrético de las *profecías* incaicas y de su instrumentalización, pero sí debe recordarse, entre otras cuestiones ya expuestas, que institución tan discutida como la encomienda emplazaba su justificación en el deber que tenía el encomendero de cristianizar a los indios que le eran confiados.

Dos aspectos relevantes se contienen en esta dialéctica relacional entre las creencias del colonizado y las creencias del colonizador. En primer lugar, los efectos de la imposición de una religión extraña y ajena. En segundo lugar, los efectos de todo tipo derivados de la lucha contra la religión antigua, calificada de idolatría.

De la primera cuestión, la prédica del cristianismo, se ocuparon detalladamente los teólogos españoles; baste recordar, como ejemplo, el *De unico vocationis modo...*, de Bartolomé de Las Casas, que únicamente admitía la conversión por la persuasión, situándose, por lo demás, en la línea de los que consideraban que los incas habían alcanzo el conocimiento de una religión natural de muy estimables virtudes. En una crónica anónima, que trata de la *Relación de las costumbres antiguas*, y a buen seguro escrita por un hombre de religión, por un sacerdote español, se exponen los tres modos o maneras conforme a los cuales se produjo la «conversión de los indios piruanos a la fe católica». Interesa observar cómo el cronista, buen conocedor de la temática, no se satisface con denunciar los excesos que en la llamada labor misional se cometieron, sino también la desidia y abandono en que se tuvo a los neófitos por parte de sus mentores espirituales; se trata, en consecuencia, de una crítica en un doble sentido o con una doble intencionalidad. De aquellos modos de cristianar, destaca sobremanera uno, por la reprobación que del cronista merece: «La primera, con fuerza y con violencia, sin que precediese catequización ni enseñanza ninguna (...), cuando los predicadores eran soldados y los baptizadores idiotas, y los baptizados traídos en collera y cadena, o atados o hechos una sarta dellos, o a manadas, con apercibimiento que si no levantaban las cabezas, habían de probar a lo que sabían las espadas y arcabuces.» Seguía otro modo, menos condenable para el relator, pero que le resultaba igualmente inútil en cuanto al grado de evangelización logrado: «La segunda manera de cristianar indios (...) fue de los que quisieron de su voluntad ser cristianos, porque los movió el ejemplo santo de algún religioso bueno, o de algún seglar español piadoso (que no faltaban destos, sino que eran los que menos podían), pero no tuvieron quien les enseñase la fe en su lengua; contentábanse con decirles el *Pater Noster*, *Ave María* y *Credo* en latín, poniéndoles una cruz alta en público y que se arrodillasen allí por las mañanas y al

[40] *Hernando de Santillán*, Ob. cit., *pág. 127.*

anochecer». Con todo lo cual este cronista anónimo sacaba la conclusión de que sólo había una forma válida para llegar al cristianismo que, aunque expresada con palabras menos rigurosas, no era otra que la de Fray Bartolomé de las Casas: «La tercera manera de entrar los piruanos en la cristiandad fue de indios que no solamente quisieron de su propia voluntad ser baptizados ellos y sus hijos y sus mujeres, mas tuvieron ventura de hallar quien les enseñase, y con buenos ejemplos les incitase al fervor y al amor de Dios.»[41]

La segunda cuestión, de planteamiento mucho más radical y militante, consistió en las modalidades usadas para combatir la idolatría, que así decían los colonizadores. En esta labor descuellan dos aspectos básicos: la inexorabilidad con que se combatió la dicha idolatría y la fidelidad de los incas a sus antiguas creencias, su resistencia a la aceptación de las nuevas y, finalmente, la aparición de expresiones y manifestaciones de sincretismo religioso. En el primer aspecto, obsesionaba a los españoles la persecución de los ídolos (*huacas*) y la localización de los ministros de la idolatría. Ninguna de las dos era tarea fácil: en lo atañente a los ídolos, porque los indios ponían gran habilidad y empeño en ocultarlos; en lo tocante a sus sacerdotes, porque eran muy queridos y respetados y su ministerio muy disperso para localizar. A estos últimos el cronista los determina de la forma siguiente: «Estos que comunmente llaman hechiceros, aunque son raros los que matan con hechizos, con nombre general se llaman Umu y Laicca, y en algunas partes Chacha, y Auqui o Auquilla, que quiere decir padre o viejo, pero como también tienen diversos oficios y ministerios, así también tienen diversos nombres particulares.»[42]

El cronista al que seguimos, autor de un verdadero manual de ejecutores, ilustra acerca de la conducta que han de practicar los visitadores en los poblados para localizar los ídolos y sus sacerdotes: buscar algún indio de razón o viejo y, «con gran secreto, ofreciéndole grandes premios», preguntarle sobre la huaca principal de su pueblo y quién es el hechicero que la guarda.[43] Localizados y hallados los ídolos, serían quemados y dispersados sus restos, o serían sepultados en lugar desconocido, pues se había comprobado que los indios seguían adorando tales restos o los lugares en que habían sido diseminados aquéllos.

A veces, en ocasiones más señaladas, revestía gran solemnidad, con pretensiones de escarmiento, la lucha contra la idolatría: «De estos ídolos se hizo un auto público en la plaza de esta ciudad de Lima, convocando para él todos los indios de cuatro leguas alrededor. Hiciéronse dos tablados, con pasadizo del uno al otro. El uno de terraplén y en él mucha leña, donde iban pasando todos los ídolos y sus ornamentos y se arrojaban en la leña. Donde también estaba amarrado a un palo un indio llamado Hernando Paucar, grande maestro de idolatría (...), estando el señor virrey asomado a su ventana, de donde se veía y oía todo, se publicó la sentencia y azotaron al dicho indio y se pegó fuego a la leña donde estaban los ídolos.»[44]

[41] *Crónica anónima,* Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú, *Edic. de F. Esteve Barba,* Ob. cit., *págs. 181-184.*

[42] *Pablo José de Arriaga,* Ob. cit., *pág. 205.*

[43] *Pablo José de Arriaga,* Ob. cit., *págs. 246-247.*

[44] *Pablo José de Arriaga,* Ob. cit., *pág. 197.*

Sobre el segundo aspecto también abundan los testimonios acerca de la lealtad de los incas a las creencias religiosas de sus ancestros, la resistencia que oponían a la extraña y las argucias que inventaban para asegurar su pervivencia. Así, se cuenta cómo aprovechaban las fiestas del Corpus para poner una huaca pequeña en las mismas andas de la eucaristía cristiana, al pie de la custodia; de qué forma se las ingeniaban para ofrendar sacrificios incluso a las cruces bajo las que frecuentemente habían sido enterrados los restos de sus ídolos quemados; o cómo las autoridades religiosas españolas tuvieron que prohibir que con ocasión de bodas, fiestas del pueblo o cualesquiera otra solemnidad, bailasen y cantasen los indios al uso antiguo, por haberse averiguado que al cantar en su lengua «invocaban los nombres de sus huacas, malquis y del rayo, a quien adoraban»[45] Posiblemente, uno de los textos más bellos y, en este caso, no por voluntad del cronista, en el que pesaba su celo al perseguir los que denominaba abusos y supersticiones, sea aquel en el que se describe el culto que a sus muertos seguían consagrando los incas (advirtiendo que la práctica se sitúa en el siglo XVII, pues la crónica de Arriaga está fechada en 1621): «Pero el mayor abuso que en esto hay es el de desenterrar y sacar los muertos de las iglesias y llevarlos a los *machais,* que son las sepulturas que tienen los campos de sus antepasados, y en algunas partes llaman *zamay,* que quiere decir sepulcro de descanso (...). Y preguntados por qué lo hacen, dicen que es *cuyaspa,* por el amor que les tienen, porque dicen que los muertos están en la iglesia con mucha pena, apretados con tierra, y que en el campo, como están al aire y no enterrados, están con más descanso.»[46]

3. **Régimen de trabajo.—** Poco más habría que añadir a lo ya dicho más arriba sobre la encomienda, el repartimiento, la utilización de la mita y el trabajo forzado en las minas. Por el contrario, sí parece oportuno recordar algunos de los abusos complementarios del régimen laboral establecido por el colonizador, las denuncias que de él se hicieron y alguna propuesta de solución para su remedio. Sobre este conjunto, Hernando de Santillán, pese a la mala fama que su nombre conserva para algunos historiadores, figura entre aquellos que emitieron juicios más cabales sobre el régimen de trabajo impuesto a los indios. En primer lugar, y teniendo su centro de ataque en la encomienda, aconseja en su informe al Rey que debe terminarse con una situación en la que el encomendero entiende, torcidamente y en su beneficio, el sentido primero de la encomienda; interpretación sesgada que otorgó a los encomenderos un derecho y propiedad, «un juro de heredad», que no estaba en consonancia con la misión de predicar y enseñar el Evangelio; por lo tanto, «sería cosa conveniente que en las encomiendas que de aquí en adelante se hicieren, se les aclarase y especificase más este derecho, para que no entiendan que se les dan por vasallos ni esclavos, ni se les da señorío sobre sus haciendas ni tierras».[47] También se encrespa, denunciándolo, Hernando de Santillán, ante el repartimiento, cuya desaparición preconiza en términos muy vivos: «... y será cosa muy conveniente que S.M. mande y provea que cese el dicho servicio personal, pues ya es tiempo de razón y de justicia; que si quieren indios alquilados que

[45] *Pablo José de Arriaga,* Ob. cit., *págs. 223, 255 y 275.*
[46] *Pablo José de Arriaga,* Ob. cit., *pág. 216.*
[47] *Hernando de Santillán,* Ob. cit., *pág. 141.*

les traigan leña y carbón y lo demás, se lo compren, que ellos la traen siempre a vender, o los paguen a dos tomines de jornal cada día y sus comidas».[48]

Junto a la destrucción, las modalidades de trabajo impuestas a los indios son los temas donde mayor número de denuncias acumulan los cronistas. No se insistirá más en la cuestión, por tratarse de tema sobradamente conocido y haberlo ya expuesto en páginas anteriores; pero sí ha de reseñarse que los abusos no concluían con el funcionamiento estricto de tales instituciones, ya que también generaban una formas de corruptelas encaminadas directamente, una vez más, contra los indios. En su lugar quedó apuntada la desarticulación del sistema impositivo propio de los incas y su sustitución por la fórmula colonial; que, nuevamente, tenía mucho que ver con la encomienda, puesto que los indios debían pagar tributo al encomendero, a más de darle su trabajo. De esta cobranza se hacían cargo los caciques que, gozando del favor del encomendero expoliaban a sus connaturales, aprovechándose ambos del abuso manifiesto.[49] De donde, además, se derivaba todo un circuito de corrupción bastante empleado por el colonialismo y consistente en utilizar, como intermediario de la explotación, a otro indígena, envileciendo así más profundamente a los colonizados.

Aunque tal extremo pueda parecer menor, dada la entidad del tema, en la mecánica colonial, en la que la explotación, para su profundizamiento, va pareja con la humillación, no concluían aquí las fuentes de riqueza de que se beneficiaba el encomendero. No sería exagerado suponer que, en la mentalidad del colonizador, el indio era una maquinaria inagotable en la producción de frutos económicos. Y así ocurría, para concluir este apartado, incluso con la comercialización y el consumo de coca. Cieza de León describe con toda sencillez el mecanismo económico creado en torno a la droga: «Y al que le daban encomienda de indios luego ponía por principal los cestos de coca que cogía. En fin, teníanlo como por posesión de hierba de Trujillo. Esta coca se llevaba a vender a las minas de Potosí, y diéronse tanto al poner árboles della y coger la hoja, que es esta coca que ya no vale tanto, ni con mucho; mas nunca dejará de ser estimada. Algunos están en España ricos con lo que hubieron de valor desta coca mercándola y tornándola a vender y rescatándola en los tiangues o mercados a los indios.»[50]

Debe resaltarse, en conclusión, el grado de perfección logrado, en muy pocos años, por el sistema de explotación económica del colonialismo español. Un auténtico circuito cerrado de complementariedad económica, que convertía en productivo todo el ciclo vital del indio. Y que, por lo demás, no está ausente, ni mucho menos, en las actuales estructuras sociales de gran parte de la América Latina.

4. **El oro y la plata peruanos.**— Incuestionablemente, el tema más divulgado de la colonización española, centrado además en el Perú, es el referente al saqueo y expolio de sus riquezas minerales. Cuestión en la que decididamente influyó todo el peso de la figura de Bartolomé de las Casas, y muy particularmente, la publicación, en Ma-

[48] *Hernando de Santillán,* Ob. cit., *pág. 141.*
[49] *Hernando de Santillán,* Ob. cit., *pág. 119.*
[50] *Pedro de Cieza de León.* Crónica..., Ob. cit., *Capítulo XLVI.*

drid, en el año 1958, de su *De Thesauris* o *De thesauris qui reperiuntur in sepulchris indiorum*, en su título castellano *Los tesoros del Perú*. Se trata de una obra tardía del fraile sevillano, redactada sobre 1562, y en la que reverdecen sus glorias de polemista y su justa fama de denunciador del colonialismo, en momento ya muy cercano a su muerte. De la existencia de tal obra, se tenía noticia de antiguo; pero hubo que esperar a la muy meritoria labor de un insigne lascasiano español, Ángel Losada, para que, bien mediado el presente siglo XX, pudiésemos disponer de su texto íntegro, en una traducción de gran corrección y provista de anotaciones muy valiosas.

De los recursos minerales del conquistado Perú se hicieron lenguas inmediatamente todos los cronistas españoles. Los descubrimientos mineros que se hicieron al muy poco tiempo de la conquista, así como las posibilidades de su extracción y depuración de la plata con la amalgama del mercurio, son recogidos en todos los escritos de la época. No incidiremos especialmente en la influencia que el oro y la plata peruanos, sobre todo ésta última, tuvieron en la configuración económica del colonialismo español, tema que, por otra parte, ya hemos subrayado insistentemente. Basten, como botón de muestra, las palabras del Inca Garcilaso de la Vega: «De la riqueza de oro y plata que en el Perú se saca, es buen testigo España, pues más de veinticinco años sin los de atrás, la traen cada año doce, trece millones de plata y oro, sin otras coss que no entran en esta cuenta; cada millón monta diez veces cien mil ducados. El oro se coge en todo el Perú; en unas provincias en más abundancia que en otras, pero generalmente lo hay en todo el Reino (...). La plata se saca con más trabajo que el oro, y se beneficia y purifica con más costo. En muchas partes del Perú se han hallado y hallan minas de plata, pero ningunas como las de Potocsí, las cuales se descubrieron y registraron año de mil quinientos y cuarenta y cinco, catorce años después que los españoles entraron en aquella tierra.» [51]

El padre Las Casas, ya en su ancianidad, se preocupa por aquel Reino llamado del Perú, de la forma en que se evangeliza a los indios, tema en él recurrente, y también se cuestiona sobre la propiedad legítima de las inmensas riquezas que allí se encuentran, en tal cantidad y calidad, para emplear sus propias palabras, «que parece imposible su existencia en el mundo de las cosas, sino más bien imágenes soñadas por los durmientes». Parece como si Bartolomé de las Casas evocase también, hecho realidad, el mito de El Dorado; pero al fraile, afirmada la magnitud del hallazgo, no le importaba solamente la depredación, digamos «natural», en minas y yacimientos, sino algo que, como buen cristiano, le escandaliza en grado extremo: el despojo de los objetos preciosos depositados por los incas en los sepulcros y enterramientos de sus antepasados: «Se han encontrado y se encuentran todos los días, en los sepulcros antiquísimos de sus muertos, llamados en su lengua Guacas, grandes y maravillosos tesoros de objetos preciosos; a saber, vasos y copas de diversas figuras de oro purísimo y plata, piedras preciosas, ornatos o muebles de ricos materiales maravillosamente fabricados». [52]

En *Los Tesoros del Perú*, breve tratado que a modo de resúmen de toda su vida de polemista y testamento o voluntad última eleva al conocimiento del Rey don Felipe II,

[51] *Garcilaso de la Vega, El Inca,* Ob. cit., *Libro VIII, Capítulo XXIV págs. 373-374.*

[52] *Bartolomé de Las Casas,* Los Tesoros del Perú, *Edic. de Ángel Losada, Madrid, 1958, pág. 9.*

Bartolomé de las Casas elabora un reflexión crítica sobre los rasgos intrínsecos del fenómeno colonial de mayor valor y rigor que la más virulenta de sus renombradas historias. Puesto que lo que viene a plantearse, en definitiva, es la razón última de toda empresa colonial, cual es su designio económico. Fray Bartolomé se plantea la interrogante de si todas aquellas riquezas están a disposición de todos los que lleguen, incluso con autorización y poder del Rey de España, o si, por el contrario, ya tienen unos legítimos dueños a los que no se les puede privar de su propiedad. Ahora bien, el polemista va mucho más allá, porque, en definitiva, al igual que hizo durante toda su vida, se plantea el por qué y la legitimidad de la presencia de los españoles en las Indias.

La conclusión general a la que llega Bartolomé de las Casas es inequívoca y terminante; merece, por su escasa divulgación, ser reproducida *in extenso,* a más del posterior desarrollo que también será presentado: «A ninguna persona de este mundo, ni aún al Rey de los españoles (lo cual queremos decir con toda la reverencia debida a su regia celtitud), le es lícito, sin la licencia y libre y graciosa voluntad del Rey Inca o de sus descendientes, a quienes de derecho, según sus leyes o costumbres, pertenezca suceder en sus bienes, buscar, escrutar, desenterrar y llevarse con intención de apoderarse de ello, los tesoros, riquezas u objetos preciosos que éstos sepultaron con sus difuntos en los sepulcros y en las así llamadas Guacas. Y si hicieren lo contrario, cometerán un pecado mortal de hurto y de robo. Y si no lo restituyeren y no hicieren penitencia de su pecado, les será imposible alcanzar la salvación. Y no sólo conviene que se arrepientan del pecado de hurto y de robo, sino también del de injuria que de manera especial irrogan a los citados sucesores o descendientes vivos de aquellos cuyo sepulcro violan, al hacer disminuir el honor y la alabanza de ambos, vivos y muertos, y lograr que se pierda su memoria. Por lo cual también están obligados a darle satisfacción. Con el apelativo del Inca se denominaban los Reyes, los Emperadores de los Reinos del Perú, lo mismo que los reyes de Egipto primeramente acostumbraron a denominarse Faraones, después Ptolomeos.» [53]

Para llegar a la rotundidad de tal afirmación, Las Casas elabora un discurso lógico que arranca del reconocimiento de la soberanía de los Reyes naturales de aquellas tierras de Indias, señalando que, desde la fecha del «descubrimiento (1492) hasta el día de hoy, 30 de agosto de 1561», jornada en que concluye su tratado, ninguno de aquellos soberanos «reconoció ni aceptó verdadera, libre y recta juridicamente», como señores y superiores, ni a los Reyes de España, ni a sus enviados («mensajeros, caudillos, capitanes o magistrados»), agregando que la obediencia hasta ahora lograda es involuntaria, puesto que se fundamenta en la violencia y, en consecuencia, la tal sumisión «es involuntaria y todos se ven coaccionados a prestarla por carecer de fuerza para resistir tal coacción». Estableciendo, finalmente, una conclusión de radical anticolonialismo: «Por tanto, todas aquellas gentes, reyes y pueblos, jurídicamente, así como eran libres antes de la citada institución, han seguido siendo libres de derecho.» [54]

[53] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 35.*

[54] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 295. Sobre el modo colonial de someter a los indios, refiere quien mereció el nombre de Padre de ellos una conversación que él mismo mantuvo con Hernán Cortés de perfiles estremecedores; vid. págs. 307 a 309.*

Luego, si los Reyes de España no tenían autoridad alguna sobre los los Reyes y Soberanos de las Indias, tampoco tenían, consecuentemente, capacidad alguna para delegar autoridades de las que carecían; por lo tanto, nunca tuvieron poder para enviar a las Indias gobernadores, virreyes, curias, magistrados y jueces. De donde se deriva una «usurpación del poder judicial y todos sus juicios y determinaciones jurídicamente han carecido de valor».[55]

En conclusión, ni los Reyes de Castilla y Aragón, ni otros reyes del Viejo Mundo, podían lícitamente, sin beneplácito del Rey Inca, apropiarse de los tesoros y objetos preciosos de aquellas tierras.[56] Evidentemente, si los colonizadores no tenían competencias sobre los tesoros y metales preciosos, tampoco las tenían para ejercer cualquier otro derecho de propiedad, salvo aquel que libremente les hubiese sido cedido por donación, gratuitamente o por razones de permutación. El texto en que Bartolomé de las Casas consagra el derecho de propiedad de los indios sobre sus riquezas y todo tipo de recursos, conserva, cuatro centurias más tarde, toda su entera y absoluta vigencia: «Toda parte de tierra, campo, monte, bosques del campo, ríos, en que los españoles edificaron ciudades, villas y localidades, construyeron edificios y tienen fincas, prados, pastos o campos con pastos comunes donde se apacientan sus animales o ganado vacuno (si es que son suyos), han sido usurpados, injustamente apropiados y tiránicamente poseídos por ellos, y si no los restituyesen a sus propios dueños, sea a las comunidades, sea a las personas particulares, no pueden salvarse; y no les libre de culpa o excusa el hecho de que los Reyes Católicos o gobernadores que allí los envían, les dan o conceden licencia para apoderarse de las tierras, montes, etc., y todo lo que edificaron o plantaron pasa a ser del suelo y propiedad de los dueños del suelo.»[57] De esta general condena especial severidad se reserva para los encomenderos, a los que Bartolomé de las Casas condena a terminar sus vidas precisamente en las tierras a cuyos propietarios esquilmaron.[58] La conclusión última de Las Casas no deja ningún resquicio de duda o de escapatoria: «Los españoles son indignísmos de poseer algún bien temporal de aquel mundo (...). Por lo tanto, están excluidos los españoles por razón natural de la comunicación con los indígenas para buscar los tesoros (...) y otros bienes temporales, aún aquellos que están entre los bienes de nadie, por todo aquel mundo de las Indias.»[59]

Ha de observarse, en postrer término, la reiteración con que Bartolomé de Las Casas, junto con el anatema del pecado mortal, insiste en el deber de restitución a sus justos dueños, restitución, por lo demás, que ha de ser íntegra de todo aquello «roba-

[55] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 375.*

[56] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 349.*

[57] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 363.*

[58] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *pág. 451: «Los españoles, que se comportaron mal con las naciones de las Indias, ya con sus invasiones, esto es, conquistas, ya por la servidumbre general, esto es, por el repartimiento y encomiendas, están obligados por necesidad de salvación, después de la íntegra o posible restitución de las cosas malamente apropiadas y satisfacción por los daños, a elegir morada perpetua en aquel mundo y a habitar perpetuamente allí a propias expensas, sobre todo en aquellas provincias a cuyos habitantes mataron y oprimieron de otros modos y dañaron, y esto en beneficio de la Fe, a la cual notablemente obstaculizaron e infamaron.»*

[59] *Bartolomé de Las Casas,* Ob. cit., *págs. 445 y 447.*

do, injustamente usurpado y perversamente arrebatado». Ahora bien, sería erróneo pensar que llegó a tal altura la extrema originalidad y singularidad de Bartolomé de Las Casas, que fuera el único colonizador que invocase al deber de restitución. Pedro Cieza de León, a la hora de su muerte, instituye en su testamento una manda de trescientos ducados para restitución de un dinero a él dado por unos indios para que se lo administrase, lo que el cronista no hizo. Cristóbal de Molina, el Almagrista, que no figura entre los últimos en el capítulo de las denuncias, evoca con verbo en nada inferior al lascasiano, el sagrado deber de restitución: «Y el mejor derecho que uno tiene para servirse en estos reinos de cualquier indio o india, por más libre que sea, es si ha mucho tiempo que les sirve, por manera que por donde estos tristes indios habían de ser más libres, son más esclavos y por donde los españoles se habían más de convencer a hacer restitución y apartarse de molestar a estas gentes, por allí obran con ellas mayores molestias y vejaciones, tan arraigada está la mala costumbre en estos reinos.» [60]

Nueva visión del hecho colonial

1. **Efectos y repercusiones del fin del colonialismo.—** En vísperas de su independencia, el Perú era una sociedad heterogénea en la que el colonialismo había causado no pocos estragos sociales, económicos, éticos y culturales. Recuérdese, entre otros datos, lo abigarrado, complejo y conflictivo de una demografía que arrojaba las siguientes cifras: 135 mil europeos, 244 mil mestizos, 40 mil esclavos africanos, 40 mil negros libres y unos 600 mil indios, constituyendo estos últimos un reducto de marginación social.

Las contradicciones del sistema colonial español, agudizadas en toda América Latina a partir de las independencias (inestabilidad política, infradesarrollo socioeconómico, debate entre liberalismo y autoritarismo, disponibilidad para nuevas experiencias explotadoras foráneas), se verán multiplicadas en el caso peruano. En el año 1864 España entra en guerra con su antigua colonia a propósito de una reclamación de carácter económico: las indemnizaciones que, según España, debía el Gobierno de Lima a los ciudadanos españoles por las pérdidas y daños sufridos en sus propiedades durante las guerras independentistas. Aquel conflicto, tardío y anacrónico, tomaría dimensiones insospechadas. La flota española llegó a ocupar un número considerable de islas peruanas productoras del guano El sentimiento anticolonialista, antiespañol, despertó nuevamente en América Latina: Chile, Bolivia y Ecuador, se unieron a Perú en la contienda contra la antigua metrópoli; en plena guerra, los buques españoles bombardearon los puertos de Valparaíso (Chile) y el Callao (Perú). Hasta el año 1871 no se estableció una tregua en las hostilidades, y habría que aguardar a 1879 para la firma de la paz entre España y Perú. Ciertamente, el conflicto militar, en el que no faltaron ensoñaciones sobre una restauración del periclitado colonialismo, demoraría el restablecimiento de un clima de normalidad y confianza recíproca entre ambos países, al que no colaborarían en modo alguno los sentimientos nacionalistas exacerbados en una y en otra parte. Por

[60] *Cristóbal de Molina, El Almagrista,* Ob. cit., *pág. 66.*

lo demás, los avatares políticos que han sufrido España y Perú, a lo largo de su historia contemporánea tampoco han sido elementos objetivos con dinamismo suficiente para superar pasados recelos y suspicacias.

2. **La historiografía tradicional española.**— La colonización española en Perú, en América en general, resultó, como no podía ser de otra forma, portadora de todas las contradicciones del mismo proyecto y de las que padecía la propia metrópoli. Proyecto cultural y designio económico,alumbraron una teoría y una práctica diametralmente opuestas y que, posiblemente, configuran el mayor interés del hecho colonial español. Visión contradictoria que, con los mismos caracteres polémicos, se ha trasplantado a los estudios científicos.

Desde la perspectiva española, la evolución intelectual sobre el fenómeno colonial, aquejada del lastre eurocéntrico, ha sido de una gran lentitud; pasividad que, por otra parte, es la misma que ha padecido la nación española, doliente de graves males internos que sólo en tiempos recientes comienza a dejar atrás y superar. Parece evidente que España no puede afrontar su pasado colonial sin antes haber recuperado su propia identidad.

En los años de ocultamiento de la personalidad española por los propios españoles, los estudios históricos sobre el pasado colonial estuvieron sometidos a una análoga ocultación. No se hizo balance del pasado colonial, ni mucho menos estudio racional y analítico. América se convirtió en el objeto más preciado de culto a un pasado de grandeza y de hegemonía. Fueron tiempos en que se cultivó amorosamente la *leyenda rosa* y se combatió encarnizadamente la *leyenda negra,* reservando los más duros dicterios para los calificados infamantemente de lascasianos. El culto a la época dorada del colonialismo se transmitió a la lengua y a la religión comunes, con idéntico sentido colonial, ya que se ignoraban o silenciaban los hechos diferenciadores existentes, tanto en el supuesto español como en el caso peruano y americano. Culto erróneo en el que colaboraron activamente «americanistas españoles» con «hispanistas americanos». El hecho cierto es que, hasta fecha reciente, en los planes de estudio de enseñanza primaria y secundaria españoles y, lógicamente, en sus libros de texto, las referencias a la América Latina concluían al tiempo que finalizaba el Imperio español. Esta ausencia, y así debe indicarse, comienza a superarse en los últimos tiempos, aunque, por lo correspondiente a la tónica dominante en la opinión pública española no especializada, se mantiene un desconocimiento muy amplio de la realidad del propio pasado colonial, así como de las circunstancias presentes de cada república latinoamericana; tendencia mitigada en los últimos años por corrientes de simpatía y aproximación espontáneas, en las que ha pesado un mayor conocimiento de sus realidades culturales y una sincera solidaridad con los avatares políticos de aquellos pueblos.

Por el contrario, en los niveles de educación superior, universitarios, en todas las Facultades de Filosofía y Letras de España se imparten materias en las que se estudia la historia iberoamericana con una cierta profundidad; lógicamente, donde con mayor exhaustividad se realizan estos estudios es en el seno de los Departamentos de Historia de América y en aquellas Facultades universitarias donde se realiza esta especialización. Debe subrayarse una orientacion que supera los marcos históricos tradicionales, para dar paso a estudios muy ambiciosos sobre la América prehispánica, arqueología, de-

mografía, antropología cultural, sociedad y economía, lenguas autóctonas, amén del análisis de los períodos virreinales y la vida independiente de cada una de las repúblicas. En lo que se refiere al campo específico de la investigación, los fondos archivísticos españoles ofrecen muy amplias posibilidades; por citar un solo ejemplo, en torno al Archivo de Indias, en Sevilla, de su Universidad y de la Escuela de Estudios Americanos, se ha constituido un foco de investigación que es el centro imprescindible y más importante para el conocimiento de la historia colonial americana, como atestiguan los trabajos allí realizados por investigadores de todas las nacionalidades.

3. **La nueva visión del hecho colonial en la historiografía española.—** La historiografía española sobre su propia experiencia colonial ha estado dominada durante largo tiempo, como quedó apuntado, por una impronta ideológica fatal: cimentar y difundir las excelencias de la colonización española, ocultando todo aquello que pudiera mostrar alguna nota crítica o condenable. Sin embargo, hace ya años que se ha movilizado un planteamiento que aspira al conocimiento de este período histórico sin apriorismos de ningún género y con rigurosas pretensiones científicas. En esta óptica renovadora, resultaba prioritario, ciertamente, el conocimiento en ediciones fiables de los textos principales del debate colonial; tarea que, de manera encomiable, desarrolló el Instituto Francisco de Vitoria (Madrid), organismo perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, labor en la que ya abrió un precedente muy valioso la Biblioteca de Autores Españoles, continuadora de la Colección Rivadeneira, que se editaba y continúa publicándose con autorización de la Real Academia de la Lengua. En los últimos años, al calor de la proximidad del Quinto Centenario del año 1492, han aparecido varias colecciones, de carácter menos restringido y más divulgador, que se dedican a la publicación de las crónicas de Indias y de los textos básicos, en ediciones de extrema pulcritud y garantía.

Pero en lo que respecta concretamente a la nueva visión del hecho colonial en la historiografía española, Ángel Losada, en la década de los años cincuenta, ya señaló el giro que comenzaba a producirse y que variaría la impronta ideológica dominante, con honrosas excepciones, en la historiografía española sobre la colonización: «... yo creo que para deshacer los infundios y calumnias de nuestra leyenda negra se ha seguido hasta ahora en España un camino desacertado: tildar de mentiroso a Las Casas y poner de relieve sus exageraciones e inexactitudes. Todo esto, quizás, este bien; pero a mi juicio, la verdadera defensa, el argumento que echa por tierra la leyenda negra, no es su negación, sino, permítaseme la paradoja, su afirmación. Admitir que nuestra conquista fue, con respecto a crueldad, ni más ni menos, más bien menos, que las similares de la época, infinitamente menos cruel que las modernas».[61]

¿Sobre qué bases se asientan actualmente los estudios españoles más significativos sobre la colonizacion americana? Conscientemente, y por su relevancia, hemos seleccionado opiniones muy recientes, vertidas por especialistas de primera fila y expresadas en publicaciones dirigidas al gran público, en estudios de carácter divulgativo. La primera tarea consiste en la desmitificación del concepto mismo. Para Alcina Franch, especialista en las culturas prehispánicas, «la Conquista no es otra cosa que un fenóme-

[61] *Losada, Ángel, en su Estudio preliminar a la edic. crítica de* Los Tesoros del Perú, Ob. cit., *pág. XXVII.*

no económico de gran importancia y trascendencia para Europa. Más allá de ese fenómeno económico hay que contemplar los hechos militares y evangélicos como procedimientos para alcanzar tal fin».[62]

Si se parte de esta premisa, congénita a toda experiencia colonial, puede abordarse con toda claridad no sólo el análisis del fenómeno económico, como hacen Gonzalo Anes, Nadal y Fontana, entre otros, sino que incluso se progresa en campos que hasta hace poco se consideraban tabúes por su cercanía a la actividad exterminadora de la colonización: los estudios de Nicolás Sánchez Albornoz, en esta materia, han revolucionado los planteamientos que se tenían por intocables.

Fenómeno de tanta trascendencia como el del mestizaje, sobre el que se había tejido una mitología inextricable, es presentado hoy, con claridad meridiana, por Esteva Fabregat, cuando pasa revista a las causas que motivaron aquellas combinaciones étnicas: «1) La falta de mujeres españolas en los primeros tiempos de la conquista y colonización de América; 2) la existencia de factores de prestigio favorables a la unión de la mujer india con el hombre español; 3) el escaso número de familias españolas asentadas en suelo americano durante las primeras fases del poblamiento hispánico del continente; 4) la pluralidad de uniones del español con las indias por medio de amancebamiento y relaciones sexuales más o menos fortuitas o estables.»[63]

Las muestras de estas nuevas pautas historiográficas podrían multiplicarse, pero no se pretende establecer un catálogo exhaustivo, sino señalar la existencia de una sólida corriente de opinión científica que tiene conciencia del *carácter eurocéntrico y nacionalista* con que se había trabajado anteriormente, y que, como señala Céspedes del Castillo, era algo ineludible, «ya que se elabora por europeos y dentro del marco político y cultural del nacionalismo». Este mismo autor sitúa certeramente el estado actual de la cuestión, la orientación que prima en los estudios de la historia presente, con palabras que no se prestan a ningún género de equívoco: «La Conquista ya no aparece en ellos (en los estudios actuales) como la gesta de una nación europea plasmada en una historia política, militar y religiosa. Se ofrece más bien como un proceso global en el que sus protagonistas europeos sientan las bases del primer imperio colonial europeo, y que tiene raíces y consecuencias de magnitud global. Junto al elemento europeo, irrumpe en el proceso el elemento indígena con toda su importancia y protagonismo: se nos ofrece *la visión de los vencidos*, la magnitud del impacto de la conquista en el mundo aborigen.»[64]

Esta vía de complementariedad, la única válida en la historia de los pueblos, es la que podrá ayudar decisivamente en la superación del pasado y de los traumas presentes, derivados todos ellos de una historia colonial aún no plenamente asumida. Una historia, como todas las de la Humanidad, escrita con claroscuros, y que, aparte la fun-

[62] *Alcina Franch, J., «Ideología europea y realidad indígena en al Conquista»,* Historia 16, *X, junio 1979, pág. 114.*

[63] *Esteva Fabregat, C., «América: un largo proceso de mestizaje»,* Historia 16, *X, junio 1979, pág. 121.*

[64] *Céspedes del Castillo, G., «Una empresa de titanes»,* Historia 16, *X junio 1979, pág. 7. Con fecha reciente, este mismo autor ha publicado en colección dirigida por M. Tuñón de Lara, un volumen dedicado a la América colonial, desde 1492 hasta 1898 que posiblemente sea la visión de conjunto más rigurosa en la actual historiografía española (Barcelona, Ed. Labor, 1983).*

ción de aproximación entre pueblos insertos en una misma área cultural, será de gran utilidad para conocer exactamente la problemática contemporánea de todos ellos, ya que el hecho colonial y el subsiguiente choque cultural no sólo afectan al colonizado, sino que también predeterminan profundamente el devenir del colonizador.

La reflexión sobre la colonización española en el Perú, con todas sus lecciones particulares y especificidades, está inserta en el proceso global de la colonización de toda la América Latina. Lógicamente, un tratamiento separado tiene unos límites insuperables, ya que la historia particular ha de entenderse en todo el fenómeno general que constituyó aquella experiencia colonial. El esclarecimiento de las historias particulares y, a partir de ellas, la reconsideración de la Historia General de las Indias, para expresarlo con el lenguaje antiguo, es la fórmula exclusiva para cimentar en fundamentos sólidos el entendimiento entre los pueblos con un pasado común conflictivo. La reformulación de la historia del colonialismo español en América sería, a buen seguro, una de las aportaciones más valiosas a la conmemoración del encuentro entre mundos culturales diversos, (las culturas nunca deberían ser antagónicas), que tendrá lugar en 1992.

Roberto Mesa

Bibliografía

Las siguientes listas bibliográficas tienen un carácter meramente indicativo. Se trata de fuentes utilizadas para la realización de este ensayo que, además, pueden ser de utilidad general para posibles lectores interesados. En su primera parte se reúnen crónicas y textos de carácter histórico, mientras que en su segunda parte se presentan obras de tipo general, en su inmensa mayoría de autores contemporáneos.

I. Crónicas y textos históricos

ACOSTA, JOSÉ DE: *Historia natural y moral de las Indias,* México, 1960.

ANELLO OLIVA, JUAN: *Historia del Reino y provincia del Perú de sus incas, Reyes, descubrimiento y conquista por los españoles de la Corona de Castilla,* Edic. de J. F. Pazos Varela y L. Varela y Orbegozo, Lima, 1985.

ANÓNIMO, *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú,* Edic. de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, pág. 151-189.

ARRIAGA, PABLO JOSÉ DE: *Extirpación de la idolatría del Pirú,* edic. de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, págs. 191-207.

ARSANZ DE ORSÚA Y VELASCO, BARTOLOMÉ: *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* Edic. de L. Hanke y G. Mendoza, 3 vols., Princeton, 1965.

BETANZOS, JUAN DE: *Suma y narración de los incas,* Edic. de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, pág. 1-56.

CAPOCHE, LUIS: *Historia general de la Villa Imperial de Potosí,* Edic. de L. Hanke, Madrid, 1959.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO DE: *Descubrimiento y conquista del Perú.,* Edic. de C. Sanz, Madrid, 1985.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO DE: *La crónica del Perú,* Edic. de Manuel Ballesteros, Madrid, 1984.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO DE: *El señorío de los incas,* Edic. de Manuel Ballesteros, Madrid, 1985.

ESTETE, MIGUEL DE: *Noticia del Perú,* en *Los cronistas de la conquista,* edic. de H.H. Urteaga, primera serie, n.º 2, págs. 195-251, París, 1938.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDES, FERNANDO: *Historia general y natural de las Indias,* Madrid, 1959.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO: *Sumario de la Natural Historia de las Indias,* edic. de J. Miranda, México, 1950.

FERNÁNDEZ PIEDRAHÍTA, LUCAS: *Historia general del Nuevo Reino de Granada,* Bogotá, 1942.

GARCILASO DE LA VEGA, El Inca: *Comentarios Reales,* Edic. de J. de la Riva Agüero, México, 1984.

LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE: *Historia de las Indias,* México, 1951. (Hay edición española de las *Obras* de Las Casas, en la BAE, preparada y prologada por Juan Pérez de Tudela).

LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE: *Los tesoros del Perú,* Edic. de Ángel Losada, CSIC, Madrid, 1958.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, PEDRO: *Décadas del Nuevo Mundo,* México, 1964.

MOLINA, CRISTÓBAL DE, El Almagrista: *Relación de muchas cosas acaescidas en el Perú,* Edic. de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, págs. 56-59.

MOLINA, CRISTÓBAL DE, El Cuzqueño: *Fábulas y ritos de los incas,* Edic. de J. Markham, Londres, 1873.

MURÚA, FRAY MARTÍN DE: *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas,* Edic. de Manuel Ballesteros, Madrid, 1962.

PIZARRO, PEDRO: *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú,* Buenos Aires, 1944.

AYALA, POMA DE: *Nueva Crónica y Buen Gobierno,* (Codex péruvien illustré), Edic. de R. Piertschmann, París, 1936.

POLO DE ONDEGARDO, JUAN: *Tratado y averiguación de los errores y supersticiones de los indios,* Lima, 1915.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE: *Historia General de las cosas de la Nueva España,* México, 1946.

SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, JOAN DE: *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú,* Edi., de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, págs. 279-319.

SANTILLÁN, HERNANDO DE: *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los incas,* Edic. de F. Esteve Barba, BAE, CCIX, Madrid, 1968, págs. 97-149.

GINÉS DE SEPÚLVEDA, JUAN: *Tratado sobre las justas causas de las guerras contra los indios,* México, 1941.

CUSI YUPANQUI, TITU: *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II,* en *Colección de libros y documentos para la historia del Perú* (Urteaga Romero), Serie I, Tomo II, Lima, 1916.

VARIOS, *Relaciones geográficas de Indias. Perú,* Edic. de M. Jiménez de la Espada, BAE, CLXXXIII, Madrid.

XEREZ, FRANCISCO DE: *Verdadera relación de la conquista del Perú,* Edic. de C. Bravo, Madrid, 1985.

II. Obras generales

BALLESTEROS GAIBROIS, M.: *Descubrimiento y conquista del Perú,* Barcelona, 1963.

BAUDOT, GEORGES: *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II,* Trad. de S. Mastrangello, México, 1983.

CÉSPEDES DEL CASTILLO, GUILLERMO: *América Latina colonial hasta 1650,* México, 1970. (Del mismo autor hay en una Colección de Historia de España un volumen de la *América Colonial (1492-1898),* Barcelona, 1983).

CHAUNU, PIERRE: *L'Amérique et les Amériques. De la préhistoire à nos jours,* París, 1964.

DIFFIE, B.W.: *Latin American Civilization: Colonial Period,* Nueva York, 1967.

DUVIOLS, PIERRE: *La lutte contre les réligions autochtones dans le Pérou colonial,* Lima, 1971.

ESTEVE BARBA, F.: *Historiografía indiana,* Madrid, 1964.

HAMILTON, E. J.: *American Treasure and Price Revolution in Spain (1501-1650),* Cambridge, Mass., 1934.

HANKE, LEWIS: *The Imperial City of Potosi. An unwritten chapter in the history of Spanish America,* La Haya, 1956.

HARING, CLARENCE H.: *The Spanish Empire in America,* Nueva York, 1952.

LEÓN PORTILLA, MIGUEL: *La visión de los vencidos,* Madrid, 1984.

LOHMAN VILLENA, GUILLERMO: *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII,* Sevilla, 1949.

MANZANO MANZANO, JUAN: *Historia de las recopilaciones de Indias. Siglo XVI,* Madrid, 1950.

OTS CAPDEQUÍ, J. M.: *El estado Español en las Indias,* México, 1957.

PARRY, J. H.: *El Imperio español de ultramar,* Madrid, 1970.

PORRAS BARRENECHEA, R.: *Los cronistas del Perú (1528-1650),* Lima, 1941.

PRESCOTT, WILLIAM H.: *History of the Conquest of Peru, with a preliminary view of the civilization of the incas,* 2 vols., Nueva York, 1947.

RIVA AGÜERO, JOSÉ DE LA: *La Historia en el Perú,* 2.ª ed., Madrid, 1952.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, NICOLÁS: *La población de América Latina desde los tiempos precolombinos,* Madrid, 1973.

SANTISTEBAN OCHOA, J.: *Los cronistas del Perú. Contribución al estudio de las fuentes de la historia peruana,* Cuzco, 1946.

TRIMBORN, HERMANN: *Señorío y barbarie en el Valle del Cauca,* trad. de J. M. Giménez Capella, Madrid, 1949.

WACHTEL, N.: *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570),* Madrid, 1976.

ZAVALA, SILVIO: *El mundo americano en la época colonial,* 2 vols., México, 1967.

La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas

Desde que hace ya veinte años, José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) se suicidó en Lima, la dimensión de su obra narrativa ha ido creciendo gracias a diversos estudios que van dejando al descubierto los múltiples valores de ésta y su honda significación para la literatura del Perú y de América Latina. Sin embargo, en la secuencia que forman sus libros de cuentos y novelas, la última de éstas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1971; 298 pp.) fue vista inicialmente como un proyecto inacabado y rebasado por el conflicto personal del autor, así como por el nacional hecho carne en él. Con esta manera preconcebida de leer la obra en los primeros años posteriores a su publicación, se limitaron sus logros y sus proyecciones al nivel del testimonio (personal y social) y se menospreciaron sus alcances literarios. No faltó, incluso, algún comentario desde el punto de vista que considera patrones de corrección lingüística o de organización convencional del material novelesco, cuando lo primero que advierte un lector atento es que la obra tiene muy poco o casi nada que ver con criterios tradicionales de formalización novelesca y que exige una actitud abierta para introducirse en ella. Se ponían de manifiesto, pues, desde su aparición, las dificultades que planteaba su lectura.

Para empezar, *El zorro...* intercala por lo menos tres tipos diferenciados de textos: diarios, relato y diálogo de zorros. Obviamente esta división, que está en parte marcada a nivel gráfico, queda transgredida a medida que descubrimos la red de relaciones que existe entre estas instancias. Los diarios —fechados entre el 10 de mayo de 1968 y el 22 de octubre de 1969— remiten inobjetablemente al nivel autobiográfico del autor, a la revelación de sus sensaciones, pensamientos y recuerdos; el relato sobre los sucesos que tienen lugar en Chimbote («el puerto pesquero más grande del mundo») conduce inmediatamente al plano de la ficción novelesca; y los diálogos de zorros conectan con el nivel del mito. Pero esta estructuración no está fijada definitivamente para ser repetida una y otra vez ni constituye una sucesión de compartimientos que entablan relaciones entre sí sólo por su ubicación en secuencia; en realidad, los límites entre estas instancias y los planos a que conducen son rotos constantemente, de tal manera que los diarios aportan no sólo datos de la biografía del autor, sino también comentarios críticos sobre la marcha del relato y descripciones vinculadas a una concepción mágica del mundo, mientras que, por otro lado, el relato incorpora el orden mítico, actúa la lucha entre la vida y la muerte, el esfuerzo por sobrevivir que absorbe al narrador de

los diarios, y condiciona su existencia material al aspecto vivencial que se debate en los diarios. Los dos breves textos en que se encuentran y dialogan el zorro de arriba y el zorro de abajo (pp. 31-32 y 60 a 63), personajes extraídos de la mitología andina, esconden en su apretado lenguaje referencias al narrador de los diarios, así como a otros elementos aparecidos en ellos y también a aspectos que solamente alcanzarán su desarrollo en el relato; por otra parte, se remontan a su propio origen (las creencias de la zona de Huarochirí) citándolo y proponiendo indirectamente una síntesis temporal que reúne mito e historia.

Resulta indispensable precisar, en el inicio de este trabajo y de cualquier otra aproximación, que la obra que llega a nosotros bajo el título de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituye una totalidad integrada por la diversidad, que no es casual el acoplamiento de los tres componentes antes mencionados (a los cuales hay que agregar las cartas que escribiera el autor antes de suicidarse, incluidas a manera de epílogo, y que participan de las características anotadas para el caso de los diarios), sino que, por el contrario, formaban un único «proyecto» que comprometía todos los ángulos de la vida, la imaginación, el pensamiento y el ejercicio profesional de Arguedas. No se trata, pues, de una recopilación de escritos póstumos que lleva la marca de lo inacabado, sino de unidades interrelacionadas de múltiples maneras que llegan a conformar una totalidad significativa y que no se explican exclusivamente por el suicidio de su autor. La marca de lo inacabado proviene de una circunstancia extraliteraria y hasta del propio autor vislumbró que el estado en que dejaba la novela le otorgaba ya la suficiente autonomía, según lo expresó en la carta del 29 de agosto de 1969 dirigida al editor Gonzalo Losada: «La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar».

La mezcla signa la novela en su totalidad; ella es el resultado del conglomerado de textos, de lenguajes y modalidades de escritura, de personajes de diferente procedencia, adquiere la apariencia del caos en el ámbito de Chimbote, ciudad naciente que condensa al Perú entero y donde se refleja el ordenamiento social, político y económico del país; la mezcla toca también lo individual y lo colectivo que se combinan no sólo a nivel de mundos representados (el del autor-narrador y el de la comunidad sobre la que habla el relato) sino a nivel de emisores: más allá de la voz solitaria que conduce la narración existe una colectividad que transmite desde tiempos inmemoriales, de generación en generación y en forma oral, los relatos y mitos que la explican y esa comunidad andina es la que habla en *El zorro...* con su carga de tradición y su manera de ver el mundo. En su *Primer Diario,* José María Arguedas afirmaba, con relativa conciencia de lo que acabamos de expresar: «Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema [el del suicidio] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla *El zorro de arriba y el zorro de abajo;* también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela» (p. 12).

Arguedas tuvo una actividad paralela a la de escritor de ficción que no lo distanció jamás de sus propósitos narrativos. Como antropólogo y folklorista investigó y publicó acerca de la tradición oral, las costumbres y las expresiones musicales de diversos pueblos andinos, siéndole de gran utilidad, como para su narrativa, la lengua quechua aprendida en su infancia y, por lo tanto, la compenetración profunda con el universo andino; fue también recopilador de relatos orales y autor de versiones al castellano. Precisamente, en 1966 se publicó en Lima su traducción del quechua (la primera directamente al castellano) de los manuscritos de Huarochirí (provincia serrana de Lima) en los cuales se recogieron, entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, las creencias y ritos practicados en esa zona de los Andes de boca de informantes autóctonos en proceso reciente de aculturación. La traducción de Arguedas apareció bajo el título de *Dioses y Hombres de Huarochirí* y significó, a pesar de las dudas lingüísticas que se abrieron con ella, el más importante rescate del pasado prehispánico en muchos años; la única versión próxima a la época en que se realizó la recopilación fue la del cura de San Damián, población de esa provincia, Francisco de Ávila (1573-1647), conocido extirpador de idolatrías cuya versión resumida en ocho capítulos se tituló: *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarochirí, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas.* Algunos estudiosos afirman que el copista quechua habría sido un desconocido que en los manuscritos firma Thomas y al presbítero se debería su difusión gracias al deseo de conocer lo que quería combatir.

Pues bien, varios de los motivos y personajes míticos de esos manuscritos fueron utilizados por Arguedas en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y, para empezar, las figuras a las que apunta el título. Parte de nuestro trabajo está encaminado a demostrar que lo mitológico no cumple una simple función referencial en la novela sino que tiene ésta una participación activa y múltiple y que la alusión al pasado prehispánico no pretende ser una evocación melancólica de algo que ya no existe, de lo que se ha perdido irremediablemente, sino que el pensamiento que creó esos mitos sigue vigente y tiene futuro, y ha traspasado ahora las barreras de lo andino.

Acudiendo necesariamente al análisis intertextual, rastrearemos las unidades de procedencia mítica y sus ampliaciones semánticas en la última obra de Arguedas, sin dejar de tener en cuenta los capítulos de los manuscritos de Huarochirí vinculados a ésta, para poner de manifiesto la manera en que se entretejen, las relaciones que entablan y las proyecciones que sugieren. Creemos que esta reelaboración mítica llevada a cabo por el novelista es producto de un proceso narrativo caracterizado, entre otros aspectos, por la incorporación a sus novelas y cuentos (sobre todo en las descripciones) de la concepción animista y mágica que es inherente al universo andino; en *El zorro...* la incorporación del sustrato mítico supera este esquema y sobrepasa también el simple mecanismo de desplazar el relato mítico de un contexto a otro; aquí el mito, su extracción popular y oral, marca el ritmo de la novela. Ya el ensayista suizo Martin Lienhard, cuyo minucioso libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (Lima, Tarea y Latinoamericana Editores, 1981; 212 pp.) es indispensable para cualquiera que estudie esta novela, ha señalado que *El zorro...* subvierte los postulados de la novela tradicional, adapta recursos de la

narración oral y escenifica los ritos ancestrales andinos en los que intervienen danza y poesía, logrando configurar un verdadero producto de ruptura que sólo podrá ser entendido cabalmente con el pasar el tiempo, por otra sociedad que está en formación, según lo refleja la misma novela.

Con este análisis pretendemos indicar que Arguedas no sólo utiliza el mito «antiguo», reelaborándolo en la novela, sino que además apunta a la creación de un nuevo mito, un mito «contemporáneo», tal vez el que explique no otra humanidad pero sí otra nacionalidad: la auténtica nacionalidad peruana que el autor percibía desintegrada. Si bien el proceso de análisis probará que la división de textos hecha anteriormente, teniendo como base la distribución de la novela, es algo artificial, intentaremos aprovechar en parte esa separación y utilizar como punto de partida, al interior de *El zorro...*, los diálogos que los zorros míticos mantienen como tales, por considerar que encierran, en forma sintética y cifrada, casi la totalidad de los elementos significativos que se juegan en la obra.

No es nuestro propósito definir en su integridad *El zorro...*, ni el conjunto de los sentidos que contiene ni la totalidad de los mecanismos empleados por José María Arguedas, trabajo en gran medida cubierto por Lienhard y que cuenta con los aportes de otros valiosos investigadores, sino recuperar y juntar las voces creadoras de mitos en el pasado y en el presente y escuchar lo que nos dicen.

Los textos de Huarochirí

El zorro de arriba y el zorro de abajo irrumpen en el capítulo quinto de los manuscritos de Huarochirí como entidades míticas que ostentan la representación de sus respectivos mundos: el mundo de arriba y el mundo de abajo, los cuales en esa narración tienen una connotación geográfica que señala a la zona andina y a la zona «yunga» (o baja, identificada con regiones menos altas y con la costa).

Pero la separación en los términos opuestos y complementarios arriba/abajo (hanan y hurin, en quechua), que presentan como contraparte otra división bipartita entre lo que está a la izquierda y lo que está a la derecha (ichoq y allauca), haciendo más compleja la clasificación, alcanza en el mundo andino a otros niveles de organización. La dualidad no sólo designa una disposición del espacio físico, sino que es la base de la cosmovisión y de la organización política y social de la cultura que tuvo como eje la cordillera de los Andes y aún hoy sobrevive en muchas de sus manifestaciones. Esta división llegó a identificarse también con la diferencia entre lo masculino y lo femenino, aunque, como en otros estratos en que se aplicó, no significaba necesariamente el predominio de la mitad de arriba sobre la de abajo a pesar de ser una la subordinada.

El título de la novela no sólo apela a esos personajes míticos sino que señala con igual importancia esa división del mundo y la reactualiza en el relato, como veremos más adelante, sugiriendo que la relación dominante/dominado puede invertirse; la historia posterior a la conquista española hasta nuestros días atestigua que el predominio en diversos órdenes ha partido de lo que podríamos identificar como mundo de abajo. Los zorros, tal como aparecen en el relato mítico, tienen la función de observar y refe-

rir lo que ocurre en sus territorios, son informantes que además comentan los hechos y conocen la causa de éstos, aunque permanezca oculta para quienes los viven; son, por lo tanto, omniscientes. Ya en esta narración inmemorial los zorros se valen del diálogo y se da a entender que estos encuentros se han producido antes y se seguirán produciendo; como participantes de un diálogo, de una comunicación hablada, no se entiende la presencia de uno sin el otro y, como en todo diálogo, intercambian sus funciones: son emisores y receptores sucesivamente o, para el caso de la novela, narradores y lectores.

El capítulo V, y también el capítulo XII, tratan en conjunto la historia de dos hijos del dios Pariacaca: Huatyacuri, hijo anterior a su padre, y Tutaykire, que ejercieron dominio en la región. Estos personajes, y otros que se vinculan con ellos de diferente manera, también aparecen en *El zorro...* sobrepasando la simple mención. Intentaremos, ahora, resumir las principales circunstancias de estos relatos mitológicos que, en parte, son citadas en la novela. En tiempos antiguos, Pariacaca nació de cinco huevos en Condorcoto y el único que supo de su nacimiento fue su hijo Huatyacuri, un hombre pobre que se alimentaba sólo de papas asadas en la tierra; por aquel entonces vivía un hombre poderoso y rico, llamada Tamtañamca, que se hacía adorar como dios. Este hombre enfermó y nadie descubría el origen de su mal; sucedió que, habiéndose quedado a dormir Huatyacuri en el cerro Latausaco, llegaron los dos zorros y conversando sobre lo que ocurría en sus respectivos mundos el zorro de arriba reveló la causa de la enfermedad de Tamtañamca, información que Huatyacuri aprovechó para ofrecerse a sanarlo a cambio de desposar a su hija y de que se le rindiera culto a su padre Pariacaca. Una vez curado el enfermo y caso el hombre pobre con la hija de aquél, el otro yerno de Tamtañamca lo desafía y el relato sigue con la descripción de las pruebas en que intervienen ambos y para las cuales Huatyacuri recibe la ayuda de su padre, venciéndolas todas; la primera competición fue beber y cantar, para la cual le sirvieron dos instrumentos y un porongo de chicha traídos por una pareja de zorros; la segunda competición consistía en «ataviarse con los mejores vestidos»; la tercera, en traer las mejores pieles de puma; la cuarta, en construir una casa en poco tiempo y luego el techo. Habiendo vencido todas las pruebas impuestas por el otro, Huatyacuri propone una más como revancha, cantar y bailar, y en el transcurso de la misma el héroe pobre lanza un alarido tal que el hombre rico se atemoriza y huye convertido en venado; a la mujer de éste Huatyacuri le impone como castigo convertirla en piedra «con sus piernas humanas y su sexo visibles» y la sitúa en una parte del camino adonde llegan los hombres de arriba y de abajo.

Citamos a continuación el fragmento del texto en que aparecen los zorros:

Mientras allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: «¿Cómo están los de arriba?». «Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro— sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer (de Tamtañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo, se les tiene en cuenta, y es por causa de esa

culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha». Así dijo el zorro de arriba, enseguida preguntó al otro: «¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?». El contó otra historia: «Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto».

De este fragmento y de la versión reducida hecha más arriba extraemos algunos elementos significativos que retomaremos al abordar la novela. Ellos son la importancia del tema sexual y el poder mágico de la música, en las modalidades del canto y la danza. El tema sexual es enfrentado es este mito desde el punto de vista de la desviación de las normas, es su aspecto ilícito el que tiene trascendencia en el relato; la causa de la enfermedad del hombre poderoso a quien se creía dios es el adulterio de su mujer —razón por la cual dos elementos negativos de orden mágico, una serpiente y un sapo de dos cabezas, se ocultan en su casa— y la condena que Huatyacuri vencedor impone a la mujer de su contenador es la de la prostitución, con ciertas características idolátricas. Este mismo tema, configurado como seducción, es decisivo en el capítulo XII, donde el otro hijo de Pariacaca, el jefe Tutaykire que conducía victoriosamente la expansión territorial de su pueblo, es frenado en sus conquistas por obra de la seducción de una mujer. De esta manera se explica la contención de su fuerza. Hay que anotar, además, que es detenido cuando se dirigía al mundo de abajo.

Por otro lado, aunque la música no constituye el eje del mito, como es el caso del tema sexual, se alude a su poder transformador del mundo circundante y a su conexión con la magia y, como veremos, la música tendrá estas mismas manifestaciones en la novela; por ahora, tengamos en cuenta este enunciado de la traducción del mito por el propio Arguedas: «Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo entero se movió».

Los diálogos de los zorros

Tras las revisión de los episodios de la narración mítica contenida en los manuscritos de Huarochirí, los dos diálogos entre los zorros incluidos en la obra de una manera diferenciada respecto a los diarios y al cuerpo del relato pueden interpretarse como una continuación del encuentro ocurrido «hace dos mil quinientos años», tal como se precisa en el segundo de los diálogos. Ambos fragmentos, que dan en principio la impresión de haber sido insertados de manera forzada, participan más del género teatral que del novelesco, son una escenificación cargada de símbolos que intentaremos descifrar siguiéndolos tanto en los diarios como en el relato y sin perder de vista los mitos de Huarochirí.

El primer diálogo se inserta, sin preámbulo alguno, al terminar el *Primer Diario*.

El zorro de arriba: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

El zorro de abajo: Un sexo desconocido confunde a ésos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

El zorro de arriba: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del «ima sapra»; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.

El zorro de abajo: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es «ima sapra» blanco. Pero la serpiente «amaru» no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hacer arder el seso, también el testículo.

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo...

La primera coincidencia con el relato mítico es la que concierne a la función de los zorros, que «ven» y «conocen» lo que sucede en sus mundos, aunque, aparentemente, no intervienen en ellos; queda también planteado el sentido de la continuidad de esa función, la cual se prolonga hasta hoy sugiriendo que el pensamiento mítico que la ha creado sigue también teniendo vigencia. Hemos afirmado anteriormente que los diálogos compendian, en forma apretada y sin evidenciar algunas veces los nexos que las unen, las unidades significativas de valor simbólico que la novela desarrolla; el lenguaje que los zorros utilizan, más allá de ser español o quechua, no es expositivo sino entrecortado y telegráfico, no exhibe elementos de enlace como sucede a menudo con el lenguaje poético y sus signos son básicamente ambiguos. El discurso de los zorros tiene en común con el de las narraciones míticas aquellos vacíos perceptibles desde el punto de vista de las leyes de la lógica occidental. Es la clase de discurso que intenta reproducir la concepción mitológica del lenguaje, en la cual la palabra tiene una relación no convencional y abierta con la cosa representada, y que por ser diferente a nuestra manera de entender el lenguaje origina problemas de comunicación.

En la primera intervención del zorro de arriba éste menciona a dos personajes que hacen su aparición en el *Primer Diario:* Fidela y el «muchacho» estableciéndose de este modo el primer contacto evidente entre dos instancias de la novela, los diarios y los diálogos y, por ende, entre lo autobiográfico y lo mítico. Ambos personajes provienen del mundo de arriba, escenario del recuerdo en el *Primer Diario;* el «muchacho» es, casi con seguridad, el propio Arguedas joven que poco después dejaría la sierra para ir a vivir a la costa; Fidela es, siempre siguiendo el diario del 17 de mayo, la chichera preñada que inició al muchacho en la vida sexual y su condición de mestiza es resaltada y comparada con la del propio narrador: «era mestiza y no podía pedir misericordia», «era blancona y sucia», «yo era el becerrero de la señora; tan sucio como la mestiza y era blanco». Ambos personajes están señalados con otra marca, son «forasteros» (ya veremos cómo el forasterismo se convertirá en un tema de gran importancia en la novela) y esta situación de extrañeza va acompañada de un desplazamiento al mundo de abajo, donde el sentimiento de diferencia se acentúa. Al concluir este *Primer Diario* el narrador cita a la india doña Fabiana que dice de Fidela: «Va, pues, a parir un huérfano, un forastero; quizás adónde»; y el zorro de arriba completa esa relación de semejanza diciendo: «El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno». Los términos «sangre» y «confusión», relacionados uno con Fidela y el otro con el muchacho, deberán ser dilucidados más adelante.

El zorro de abajo introduce un nuevo asunto, el de la sexualidad vinculada a la prostitución que, al parecer, es propia del mundo de abajo. En su alocución dos sintagmas

atraen especialmente la atención; en el primero, «un sexo desconocido confunde a ésos», el adjetivo «desconocido» alude a una forme diferente de sexo que, según el sintagma siguiente, es el que proporcionan las prostitutas; lo extraño, lo distinto, produce confusión, ampliándose este sentimiento de la individualidad, personificada en el muchacho-Arguedas, a la colectividad, nombrada por el signo «ésos», el cual apunta a la gente que habita el sector de abajo pero que, más específicamente, puede señalar también a los que se desplazan de arriba hacia abajo. Respecto al otro sintagma que nos interesa, «En su 'zorra' aparece el miedo y la confianza también», hay que empezar por precisar que «zorra», en el lenguaje popular peruano, designa el órgano sexual de la mujer y, a un nivel más amplio, a la prostituta; lo que hasta cierto punto resulta contradictorio es la presencia equiparable de dos sentimientos relacionados con términos opuestos: el «miedo» y la «confianza» (recordemos, sin embargo, que lo opuesto supone la complementariedad y define el universo quechua), por ahora conectados al mundo de la prostitución, a lo diferente, a lo desconocido, y que trataremos de rastrear. Sólo se da en *El zorro...* una mención anterior al miedo, que pertenece al nivel autobiográfico el *Primer Diario* y se relaciona tanto con el Arguedas adulto, contemporáneo a la producción del relato, que es quien manifiesta temor a la manera de encontrar la muerte, como con el niño despreciado en el mundo de arriba que deseó morir. Por otro lado, el zorro de abajo le informa al zorro de arriba que el muchacho que dejó el mundo de arriba sintiéndose forastero, lo es también en el mundo de abajo.

El zorro de arriba propone una especie de acertijo al fijar como origen de tres elementos ya planteados (la confianza, el miedo y el forasterismo) a la «Virgen», el «ima sapra» y el «hierro». Podríamos clasificar estos términos simbólicos en dos polos que caracterizan a los dos mundos; la «Virgen» y el «ima sapra» tienen que ver con el sincretismo mágico-religioso de la esfera andina, producto del encuentro entre las creencias ancestrales de los indios y las que impusieron los conquistadores españoles; el «hierro», en cambio, no se identifica con los tiempos antiguos ni con el universo andino transculturado, sino con los tiempos actuales y con el mundo de abajo, es símbolo de la industria (concretamente, la siderúrgica que tiene su sede en Chimbote, el escenario del relato) y también del progreso; en otro plano del análisis, los dos primeros remiten al *Primer Diario* y al nivel autobiográfico, mientras que el segundo se desarrolla en el campo de la ficción novelesca. En el diario del 11 de mayo y luego en el del 17, donde aparece Fidela, el narrador relata cómo le pidió a la Virgen que lo dejara morir cuando, siendo niño, el apartamiento que sufría se hizo intolerable y cómo, significativamente, la luz del sol le infundió nuevamente la vida; en esa misma página describe el «ima sapra» o «salvajina», una planta que crece en las quebradas adherida a la corteza de los árboles:

La «salvajina» cuelga sobre abismos donde el canto de los pájaros, especialmente de los loros visjeros repercute; «ima sapra» es su nombre quechua en Ukuhuay. El «ima sapra» se destaca por el color y la forma; los árboles se estiran hacia el cielo y el «ima sapra» hacia la roca y el agua; cuando llega el viento, el «ima sapra» se balancea pesadamente o se sacude, asustado, y transmite su espanto a los animales.

El «ima sapra» asume el miedo y lo comunica y, como objeto vivo y capaz de algún sentimiento, representa el animismo de la cultura quechua; por otro lado, tanto la Vir-

gen como el «ima sapra», evocados en el contexto del relato de la iniciación sexual del narrador tienen que ver con ese hecho conflictivo para él. Si consideramos ahora la posibilidad de que Arguedas esté creando nuevos símbolos, el «ima sapra» podría asociarse a la idea de desprenderse de las alturas para asomar hacia las partes bajas y de este modo simbolizaría el camino descendente que sigue la gente de los Andes hacia la costa, la migración y el forasterismo. Del «hierro» o la industria, que identifica al igual que la prostitución al mundo de abajo, se deriva el poder que todo lo gobierna.

El zorro de abajo concluye su participación en este diálogo haciendo posibles algunas identificaciones entre elementos representativos del mundo de abajo y el de arriba: el «algodón», por ejemplo, se identifica con el «ima sapra», aunque el principio que guía esa relación no se manifiesta; la «caña» (signo ambiguo que remite a varios tipos de ésta), o más concretamente su flor que tiene forma de penacho, encontrará a lo largo del relato un término paralelo en la totora de las zonas altas y ambas ejecutan al viento una danza, la cual no puede entenderse sólo como una metáfora del movimiento sino como una propiedad real de ese elemento de la naturaleza perteneciente a un universo animista en el que todo está vivo y también humanizado; hay que recordar que la atribución de musicalidad a la naturaleza es una de las características más arraigadas en la literatura de José María Arguedas. Por boca del personaje mítico, el narrador transmite uno de los enunciados más herméticos dentro del ya casi natural hermetismo de los diálogos: «... que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar»; es ésta una secuencia que prácticamente hay que desovillar y que contiene otras unidades menores de sentido. En primer lugar, aquello que está cubierto no puede ser tocado y en este caso las flores que danzan sólo tocan una envoltura; en segundo lugar, ese contacto incompleto e insuficiente alcanzaría únicamente a quienes pueden hablar, y aquí hay que resaltar un problema de expresión y de pulsación de la capacidad lingüística que no sólo tiene un lugar especial como reflexión en *El zorro...*, sino que se liga a una preocupación subyacente a las demás obras de Arguedas. Estamos, pues, ante una doble imposibilidad: la de que llegue al fondo del sentimiento (sentido contenido en «corazón») algo proveniente del mundo exterior y la de comunicar de forma adecuada; esta última se vincula al conflicto de la escritura presente en los diarios y la primera, quizás a la dificultad de entender este complicado mundo de abajo por parte del narrador. En el contexto de este diálogo, este enunciado es al parecer una filtración de origen biográfico y no mitológico.

En el último parlamento del zorro de abajo hay una referencia a otra entidad mítica muy extendida en el mundo andino: la serpiente, «amaru» en quechua. En la cosmovisión de los antiguos peruanos la serpiente permitía la comunicación entre el mundo de abajo (también mundo de adentro) y el mundo de arriba (donde se hallan los dioses), pasando por un estrato intermedio o mundo de aquí (Cay-Pacha); pero para llevar a cabo esa función no bastaba con una serpiente; eran necesarias dos, con lo cual volvemos a la dualidad inherente a la organización del mundo prehispánico; una de ellas, denominada Yacumana, surgiendo desde el interior de la tierra repta por la superficie convirtiéndose en río, en cambio Sachamama, que además tiene dos cabezas, saliendo a su vez de la tierra sube al mundo de arriba, utilizando la cabeza superior para alimentarse de seres voladores y la de abajo para comer animales terrestres. En el mundo de

arriba, ya divinizadas, Yacumana es el Rayo y Sachamama el Arco Iris, el primero es dios de las aguas y el segundo lo es de la fecundidad. Aunque el sentido no parece ser el mismo, hay que recordar que en uno de los mitos de Huarochirí una serpiente habita en el techo de la casa de Tamtañamca. Lo importante en el sintagma que motiva esta evocación mitológica es que quien lo dice insiste en la supervivencia —tal vez en la eternidad— de esta figura mítica y que en la secuencia puede relacionarse con el símbolo del «hierro», que ya hemos analizado, pero que ahora amplía su campo significacional y sugiere un vinculación con lo mitológico. Si el hierro echa humo se relaciona con el fuego, con lo que arde, y, por lo tanto, con la industria siderúrgica; la sangre establece relación con el término virtual «fuego» por el color y, también, metafóricamente, con «vida»; otro atributo del poder que emana de la industria parece ser su capacidad para absorber el entendimiento («seso») y dominar hasta la sexualidad de los individuos.

Según la organización de la novela, a continuación de este diálogo se inserta el primer capítulo del relato y poco antes de terminar éste volveremos a encontrarnos con los zorros en otro diálogo que es, al parecer, la continuación del que acabamos de comentar y el cual sigue sintetizando y mezclando asuntos de todo tipo. Por razones metodológicas analizaremos ahora esa segunda parte del diálogo de los zorros, con la intención de fijar de una vez el tejido significante que manejan estos personajes relacionado tanto con el mito antiguo como con el universo contemporáneo que abarca la novela, pero dejamos en claro que el primer capítulo, al que regresaremos después, ofrece importantes datos que ensanchan el sentido de algunas unidades ya planteadas por los zorros.

Reproducimos, a continuación, el segundo diálogo entre los zorros, omitiendo los párrafos en quechua que la edición ofrece traducidos en seguida entre corchetes.

El zorro de abajo: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

El zorro de arriba: Confundes un poco las cosas.

El zorro de abajo: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el «ichu», ¿no es cierto?

El zorro de arriba: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

El zorro de abajo: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. Sigamos. Este es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo anterior a su padre, hijo artesano del dios Pariacaca. Tú revelaste allí los secretos que permitieron a Huatyacuri vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtañamca, dios incierto, vanidoso y enfermo. El yerno desafió, primero, a Huatyacuri, a cantar, danzar y beber; y cantó y danzó doscientos bailes distintos con doscientas mujeres; Huatyacuri, acompañado de su esposa, que también era hija del simulador Tamtañamca, hizo danzar a las montañas cantando al compás de una «tinya» fabricada por un zorro. Todas las pruebas las ganó el hijo de Pariacaca: se presentó con un vestido hecho de nieve, fue el mejor traje; construyó en una noche, trabajando con los insectos y los animales mayores, un palacio completo; hizo bramar a un puma de color azul; bramó él, aún con más fuerza, mientras danzaba vestido de blanco y negro; espantó a su rival y lo convirtió en venado, y a la mujer de su rival en milagrosa ramera de piedra. Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en

dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles «yungas» encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo?

El zorro de arriba: Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote. Hace dos mil quinientos años. Tutaykire (Gran Jefe o Herida de la Noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, valle «yunga» del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. El agua baja de las montañas que yo habito; corre por los valles «yungas» encajonados entre montañas secas y ocres y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar; son venas delgadas en la tierra seca, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo. Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún «ima sapra» sacudiéndose bajo su pecho ¿De dónde, de qué es ahora? Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso.

El zorro de abajo: Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchan mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo, y se transparenta; siente, aquí, una mescolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo ese fermento está y lo sé desde la punta de mis orejas. Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea. Así es. Hablemos, alcancémonos hasta donde es posible y como sea posible.

La primera deducción que suscita este texto es que el capítulo I, que ha quedado encerrado entre los dos diálogos, ha sido narrado por el zorro de abajo; no es posible decodificar la pregunta inicial «¿Entiendes bien lo que digo y cuento?» tan sólo como una forma de retomar el diálogo interrumpido; entre el final del primero y el comienzo del segundo ha corrido un relato que nosotros, lectores, hemos percibido falsamente como diferente al plano en que conversan los zorros y, en cuanto a los sucesos, ajeno a ellos a pesar de incluir referencias de orden mítico. La sugerencia de que el primer capítulo es un relato del zorro de abajo supone la inserción de un nuevo código: el narrador oral se ha disfrazado, ha pasado a manejar algunos recursos propios de la escritura entre los que está el de encubrirse. Por otro lado, la pregunta y su respuesta insisten en el problema de la comprensión del mensaje, que podría estar relacionado ya sea con la lengua que se habla como con el asunto del cual se habla, un mundo desconocido para los zorros, por ejemplo. Podemos adelantar que este segundo diálogo tiene como tema central la comunicación. No sólo se inaugura esta secuencia dialógica aludiendo al problema de la comprensión, sino que se vuelve sobre este punto cuando el zorro de abajo concluye su tercer parlamento con la pregunta: «¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo?», con la cual apuntaría indirectamente a la necesidad de un lenguaje común.

Este diálogo, que tiene la propiedad de ser menos entrecortado, empieza oponiendo dos formas de lenguaje: el articulado, cuya unidad es la palabra, y el del mundo natural, identificado en este caso con el del pato de los lagos de altura; este último consti-

tuiría un sistema más adecuado al mundo andino. Los zorros, como verdaderos hablantes contemporáneos que manejan varios códigos (especializados o no), analizan las características de uno y otro. La palabra favorece lo analítico, tiende a la especificación, «desmenuza» el mundo; el lenguaje de la naturaleza es música que lo penetra todo y, a la vez, posee la cualidad de transportar de un sitio a otro; si uno es restrictivo, el otro es totalizador, sólo a través de esta oposición puede despejarse la aparente contradicción del enunciado «la palabra es más precisa y por eso puede confundir», porque sólo quien alcanza la comprensión armónica del mundo gracias al lenguaje-música de la naturaleza —de signos abiertos— puede atribuir confusión a lo preciso, a lo atomizado y sumamente diferenciado. Está claro que esta distinción se hace desde un punto de vista imbuído de lo mágico y que el lenguaje que los zorros dan señales de preferir es el que se vincula a formas primitivas de aprehensión del entorno, el cual, además, quiere ser representación directa de las cosas. No está de más agregar aquí, volviendo a la cosmovisión andina, que las lagunas altas o lagos, así como las cuevas y cráteres, poseen cierto sentido mágico, pues comunican el mundo de abajo (o de adentro) con la superficie, y son llamadas «pacarinas», vocablo que quiere decir surgir y por extensión lugar de origen y amanecer. De las pacarinas suele brotar la vida.

Al comenzar la evocación del episodio mítico protagonizado por Huatyacuri, el zorro de abajo proporciona un indicio temporal que incide sobre la actualidad del diálogo y la contemporaneidad de éste y de la novela y, además, enlaza con la época remota en que ocurrieron los sucesos relatados en los manuscritos de Huarochirí: «Hace dos mil quinientos años nos encontramos...». Otra prueba de distanciamiento temporal respecto a lo registrado en los manuscritos es la variante «puma azul» de esta versión sucinta en el diálogo en relación al «puma rojo» que se menciona en el mito. El zorro de abajo pasa del relato resumido a la descripción física de su sector y a la función del hombre en él que es fuerza de producción. El zorro de arriba, por su parte, hace también un resumen del otro episodio mítico antes mencionado, el que tiene como figura central a Tutaykire, colabora en la descripción del mundo de abajo y ubica con precisión el lugar desde donde narra su compañero: Chimbote. Es esencial para la comprensión del complejo universo del relato la consideración puesta en boca de este zorro-oyente: «Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo»; es decir, se subraya la complicación del esquema dual y la actualidad de este fenómeno. Las diferencias tocan los niveles social, laboral y racial, entre otros; hay que recordar, por ejemplo, la separación que existe dentro del mundo andino entre mestizos e indios, la cual afectó al propio Arguedas, según atestiguan muchas de sus obras. De ahí la acotación siguiente del zorro y con la cual apunta al conflicto vital de José María Arguedas, a su zona de origen, a sus sentimientos y a su desarraigo remarcando por otro lado que es el escribiente del libro que leemos: «El individuo que prentendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún «ima sapra» sacudiéndose bajo su pecho ¿De dónde, de qué es ahora?» El «ima sapra» se ha interiorizado, de elemento de la naturaleza se ha convertido en imagen de un sentimiento.

El diálogo concluye con la transcripción de parlamentos en quechua, a continuación de los cuales se registra su traducción, acto que permite reconocer a un escribiente que recoge los datos y los hace accesibles, en este caso, a los lectores. El mensaje connotado

es la preferencia por la lengua quechua sobre la española para la comunicación entre los zorros —entre entidades nacidas del pensamiento andino— y la conciencia que el escritor tiene de que esa lengua no es esencialmente comunicadora a nivel de la escritura, donde prima el castellano; en este fragmento se explica, de modo alusivo, la elección que tuvo que llevar a cabo Arguedas para emitir sus mensajes narrativos y su reconocimineto tácito de que, por el momento, la lengua quechua sigue siendo fundamentalmente oral. Fuera de estas connotaciones, lo que el final de la intervención del zorro de arriba marca es la preferencia del canto sobre la palabra, de la música que tanto la naturaleza como el hombre producen.

Para concluir, el zorro de abajo introduce dos elementos de gran importancia: la sensación olfativa y la función del disfraz. El olor, integrado por la oposición de hedor y fragancia, constituye otra unidad que define el mundo de abajo, olores de todo tipo y de variadas procedencias (mar, prostíbulo, mercado, fábrica, barriada, estanque) se mezclan en Chimbote del mismo modo en que lo hacen sus variopintos pobladores; las sensaciones olfativas, a las que se recurre constantemente en la novela, forman un código útil para la descripción de ambientes. Este código parece tener una función simbólica pues encubre, según lo percibe el zorro a través de la punta de sus orejas, otra mezcla más significativa, la del morir y del amanecer que habita este mundo en ebullición y en proceso de transformación. Recordemos aquí el concepto mágico de «pacarina» antes apuntado y su vinculación con los lagos pequeños o grandes, así como su sentido metafórico de «amanecer»; si aplicamos este término quechua, siempre de manera metafórica, al fragmento que nos interesa podríamos leer «amanacer» como un resultado conflictivo posterior a una muerte, o, mejor, como el origen de algo entreverado con una abolición y la ubicación de ese proceso de surgimiento cerca de un gran lago —definición que podría atribuirse a la bahía de Chimbote—. De este modo, el puerto peruano se convertiría también en un lugar simbólico, en la «pacarina» de un nuevo grupo humano.

Finalmente, el zorro de abajo pone las bases de su futura función dentro del relato (pues los diálogos manifiestos entre zorros no volverán a producirse) a través de un breve enunciado cuyas dos unidades apuntan a la facultad de verlo todo que tienen los zorros, ya señalada antes y que concierne sobre todo a los «zorros míticos», y a la propiedad no estipulada en el mito de transformarse, de ser otra cosa («puedo también, como tú, ser lo que sea»), o de disfrazarse que caracterizará a los «zorros novelescos». Este será, pues, uno de los principios de reelaboración mítica en manos de Arguedas: la traslación, acompañada de modificación, de los zorros míticos a personajes novelescos.

Ampliaciones y transformaciones dentro del *Relato*

Una vez considerados los aspectos fundamentales, desde el punto de vista del contenido, que proponen los diálogos y los mitos revisados, pensamos que la lectura de los capítulos que conforman el relato deberá proporcionar los datos que permiten demostrar que los componentes de la estructura mítica se desplazan a aquél, enriqueciéndolo, y que lo hacen siguiendo procedimientos de ampliación y de transformación. La novela pone también en juego un intrincado trabajo lingüístico que apela tanto a la

oposición oralidad/escritura como a la diversidad o, para usar un vocablo arguediano, a la «mezcla» de lenguas o normas lingüísticas; sin embargo, el análisis de la constitución y características de esta mezcla queda descartado en el corpus de este estudio y remitimos al libro de Lienhard ya mencionado en el que se lleva a cabo un excelente rastreo de la articulación entre oralidad y escritura y de los «sociolectos» que aparecen en la novela.

El capítulo I nos introduce súbitamente en el ámbito marino de Chimbote y en el tema de la sexualidad a través del habla de Chaucato, un patrón de lancha. La insistencia en lo sexual no solamente es notoria en el lenguaje, sino que se evidencia en la inclusión del prostíbulo como escenario de la mayor parte de este capítulo y en la gran metáfora que se elebora en él y que domina todas las visiones del mar de Chimbote. Precisamente el mar, o «la» mar (el género femenino sirve al narrador para la creación de la metáfora y no es empleado cuando el mar no se vincula a la sexualidad) es definida como «la más grande concha chupadora del mundo» (p. 34), identificándosela con el órgano sexual femenino (llamado «zorra» unas veces y otras, «concha») y ampliándose por tanto el sentido de la sexualidad, restringido en el relato mítico a los límites de lo humano. De este modo, se traslada al mar una concepción del mundo andino aplicada a la tierra, según la cual la tierra es de sexo femenino y debe ser fecundada para que pueda dar sus frutos. De hecho, a la femineidad de «la» mar (una femineidad prostituída) se opone una masculinidad que la fecunda y la hace producir, y esa masculinidad está representada, en principio, por los pescadores («al agua limpita le metimos huevo») y, en segundo lugar, por la industria de la harina de pescado; en el primer capítulo, Chaucato es el prototipo del pescador-macho. El mar acumulará, a lo largo de toda la novela, una serie de sintagmas interdependientes que acrecentarán aún más la significación sexual y que serán variantes de éstos: «yo hago parir a la mar» (p. 37); «Esa es la gran 'zorra' ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más generosa 'zorra' que huele a podrido» (p. 52); «ese sólo fornica a la gran 'zorra' que es la bahía (...) Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta...» (p. 53). En los dos últimos fragmentos citados hay que resaltar la diferencia entre un «antes» y un «ahora», un pasado y un presente que, en este caso, se relaciona con la oposición pureza/corrupción; a la pureza se alude con la comparación del mar con un espejo y a la corrupción, con el olor a podrido que brota de él.

También en este capítulo se da acceso al Chimbote complementario, el de la gran industria en tierra, del que tenemos las primeras visiones en el relato y en las cuales entran a tallar elementos ya utilizados por los zorros en sus diálogos: «La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras...» (p. 50). La fábrica de harina y de aceite de pescado es una gran maquinaria trituradora de un elemento vital que es el pescado; la presencia del olor, tan reiterativa, es un signo de podredumbre real y metafórica que alcanza la vida misma de la industria y las bases sobre las que se levanta; la vinculación de la sangre (signo no suficientemente aclarado en los diálogos) con la eliminación de la vida y con la industria, abre algunas vías para la comprensión de este símbolo.

Pero la industria chimbotana tiene otra cara, la de la Fundición de Acero, y su aparición el relato pone en juego un nuevo elemento simbólico que se asocia al del hierro surgido en el contexto de los diálogos; el «humo», que no es sólo efecto del fuego sino que se combina con él, se eleva desde la chimenea de la Siderúrgica más alto que el de las otras fábricas y puede verse desde cualquier lugar de Chimbote, conviertiéndose en punto de referencia y en eje del universo que es el puerto. Si retomamos la división dualista del mundo este eje, constituído por la chimenea y su prolongación, el humo, permite una doble oposición entre mar y tierra (izquierda/derecha, ichoq/allauca) y entre cielo y tierra (arriba/abajo, hanan/hurin), lo cual prueba que el dualismo ancestral quechua se extiende a la estructura espacial del relato y al tiempo presente; incluso, la identificación del puerto con el infierno, que surge de la boca de una ramera («¡Ahistá infierno...!»; p. 55), aparte de la connotación religiosa que se pueda tener, refuerza el elemento «fuego» y permite observar que esta pareja de oposiciones contiene los cuatro elementos fundamentales: agua, fuego, aire y tierra. Pero la función de ese eje no es únicamente la de separar sino, de manera complementaria, la de poner en contacto: «El fuego se atoraba con el humo; el de la Fundición lamía el cielo, formaba sombras contra el agua de la bahía que la luz hacía brillar como grasa» (p. 56). Como si fuera una nueva Sachamama, una serpiente mítica, ese humo comunica el mundo de abajo, a través del agua en que se refleja, con el mundo de arriba: el cielo. Por último, la coloración sanguinolenta del humo, «rosado» como se lo califica en otro momento, prolonga la relación del término «sangre» con la industria de harina de pescado a la que también se establece con la Siderúrgica (gracias a la identificación entre sangre y fuego), haciendo posible que las dos variantes de la industria integren un solo conjunto.

En el marco de una descripción del narrador aparece el personaje mítico Tutaykire, conservando y a la vez ampliando el sentido que su intervención tiene en el mito, es decir, el del fracaso final de su empresa expansiva hacia el mundo de abajo:

> El cerro El Dorado, cortado a pico sobre el mar, con santuarios preincas en la cima, se elevaba, alto, muy a lo lejos, y separado de la cordillera por una honda garganta. Tutaykire está trenzando allí, durante dos mil quinientos años, una red de plata y oro. Su cabeza brilla lento; su cuerpo duro da sombra, y por eso el cerro altisonoro, con un abismo al mar, vigila a los pescadores, ahora más que nunca. Tutaykire quedó atrapado por una «zorra» dulce y contraria, entre los *yungas*. Desde el cerro El Dorado ve arriba y abajo (p. 37).

El personaje ha sido trasladado, como sombra invisible, a un lugar del paisaje chimbotano, el cerro El Dorado, que puede observarse no sólo desde el mar sino también desde otras ubicaciones. Todo parece indicar que la figura mítica ha sufrido un proceso de transformación de hombre semidivino en dios montaña y que Tutaykire es el mismo cerro que observa tanto al mundo de arriba como al de abajo, convertido a su vez en figura protectora de un grupo humano: los pescadores; a este grupo se apunta en este fragmento no sólo de manera denotativa («vigila a los pescadores») sino también connotativa a través de la imagen de la red. Y, como para no dejar duda acerca de esta función protectora, el párrafo siguiente se inicia con este sintagma imbuído de sentimiento mágico: «Chaucato sintió la sombra de la montaña...», con el cual se cancelaría momentáneamente la diferencia entre pescadores de origen serrano y pesca-

dores de origen costeño, para unificarlos en una clase que podría tener en común, además del oficio, el hecho de ser tanto los unos como los otros inmigrantes (forasteros).

El episodio de la danza del norteamericano Maxwell en el prostíbulo podría haber servido sólo para configurar mínimamente a este personaje y para introducir el ambiente de no ser por la descripción que se intercala, en términos comparativos, a esta su primera intervención en el relato y que remite directamente al paisaje andino. El fragmento que a continuación citaremos tiene puntos de contacto con otras descripciones animistas del *Primer Diario* (p. 13) y del segundo diálogo entre zorros, en los cuales el canto (equiparable a la danza en este caso) despierta la vida de la naturaleza y la pone en movimiento, de manera similar, además, al efecto que producía la danza de Huatyacuri en el mito: «... el ritmo de su cuerpo contagiaba hasta al arbolito del patio. Como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores, así el cuerpo de Maxwell templaba el aire del salón» (p. 40). Maxwell, un forastero, logra el extraño prodigio —aún no explicable— de convocar con su danza extranjera (un *rock and roll)* las fuerzas de la naturaleza, razón por la cual observaremos sus próximas apariciones en el relato.

También con una danza extasiada y desenfrenada tiene que ver el final de la escena en que tres prostitutas suben por uno de los cerros de arena de Chimbote. Una de ellas, que aparece brevemente en el relato con el nombre de Orfa, guarda relación con la Fidela del *Diario* y podría ser la versión novelesca de aquélla a su llegada al mundo de abajo, por lo menos hay elementos que permiten pensar que la del relato continúa la historia de la del *Diario:* la Fidela estaba preñada cuando abandonó su lugar de origen hacia una ciudad lejana, además, era «blancona»; Orfa ha teñido un hijo en Chimbote y se oculta tras una identidad falsa mientras trabaja en el prostíbulo: «Mi nombre no es Orfa. Hija de hacendado soy, botada, deshonrada, cajamarquina»; después de esta declaración, la otra ramera que la ha escuchado examina a su hijo: «La ramera chola se acercó al niño. Vio que tenía la frente ancha, los ojos claros. Agachada y sin mirar a la madre, le desabotonó la camisa; vio que tenía el pecho blanquísimo. Se fijó entonces que toda la ropa de la huahua era de tela fina...» (p. 56). La danza de una de estas rameras se halla precedida por una sutil transformación en el rostro de la danzante, en cuyos pequeños ojos cabe todo el puerto de Chimbote; precisamente, su baile, «un carnaval muy antiguo», se inicia con una especie de canto-letanía en el que incluye todo lo que representa al puerto aplicándole el término «culebra», que aquí tiene una connotación despectiva, y lo termina con una mención igualmente despreciativa a todo el país representado por la «bandera». El frenesí de la danza crea un ambiente mágico que prepara el retorno de los zorros, cuyo segundo diálogo se inicia a continuación, justamente con referencias al canto y a la palabra.

El capítulo II traslada al lector a otro escenario, el del mercado, definido también a partir de la mezcla de olores que despide: «A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado» (p. 71); la sensación olfativa se resume nuevamente en la podredumbre, como sucedía con el puerto. De este ámbito, donde hacen su aparición algunos personajes de diferente procedencia, la acción pasa a un

cerro de arena donde se halla un cementerio del cual los pobres van a ser evacuados a otro emplazamiento. La procesión que estos desposeídos llevan a cabo, cargando las cruces de sus muertos por las faldas del médano, reproducen en la muerte lo que antes hicieron en vida: desplazarse a otro lugar en busca de una mejor ubicación, bajar del mundo de arriba al de abajo. Además, médanos como ése donde está el cementerio albergan también barrios marginales enteros que, como otros ambientes inhabitables, los forasteros han ido conquistando para vivir:

invasores de tierras para viviendas, hombres que habían conquistado con los serranos recién llegados al puerto, tanto aguadas pestilentes y zancudientas, como médanos y tierras sembradas y, por supuesto y más fácilmente, desiertos, los más próximos al casco urbano, como estos que rodeaban al cementerio (p. 76).

La sangre, ese elemento simbólico que parece enlazar levemente varias unidades de sentido, halla en este capítulo una vinculación con el «forasterismo» gracias a la reflexión de Bazalar, el chanchero dirigente, y a la oración de la prostituta Paula Melchora, que aquí completa su discurso del capítulo anterior. Bazalar relaciona la sangre con el esfuerzo y quizá la muerte que costó levantar barriadas en lugares tan difíciles e inhóspitos: «Bazalar medía la extensión de las barriadas que había visto aparecer, crecer a palo y sangre...» (p. 80). Paula Melchora, por su parte, utilizando una forma de discurso sintético característico de la lengua quechua —se nos dice, además que reza en esa lengua—, conecta el vocablo «sangre» a un concepto puramente andino que es el del «yawar mayu» (río de sangre), el mismo que recibirá unas pocas menciones más a lo largo de la novela y que irrumpe con mucha frecuencia en la literatura de Arguedas. Sin ir muy lejos, en la primera página del *Segundo Diario,* que se inserta al terminar este capítulo, el narrador da una definición del «yawar mayu»: «El río sangriento, que así llamamos en quecha al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en la cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música» (p. 95); curiosamente, esta definición lírica constrasta con la más precisa y especializada de Paula Melchora, quien se había caracterizado por emplear un discurso poetizado: «tierra sangrienta que hace pesada la corriente del río en enero-febrero...» (p. 82). En la misma oración Paula Melchora evoca la «salvajina» o «ima sapra», que ya identificamos más arriba con el tema del «forasterismo»: «salvajina que cuelga de los árboles al fondo del aire»; toda su oración está invadida de elementos significativos del espacio natural andino. Al final del capítulo, una escena fugaz en el puerto donde se descarga la pesca de una lancha directamente a la fábrica de harina de pescado recuerda la relación simbólica de la sangre con la industria:

Un chorro de agua disparado desde la cubierta con el pitón de una manguera removió en la bodega de la lancha un pozo plateado de anchovetas. La luz de las escamas empezó a teñirse de sangre a descuajeringarse. Un chatero vestido de anchos pantalones impermeables amarillos, y de botas, miraba el remolino de sangre y azogue que él revolvía con la manguera; lo miraba como a la nada. (...) el brillo era amagado por la sangre y el movimiento, y todo era tragado por la boca de un inmenso tubo girador que colgaba de un huinche y aspiraba. El tubo lanzaba la corriente de la anchoveta destrozada a las cañerías aéreas del muelle. (p. 92).

El lenguaje musical tiene en este capítulo un nuevo intérprete: el guitarrista ciego Antolín Crispín, venido también del mundo de arriba. En esta breve aparición Cris-

pín manifiesta la misma condición —que ya demostró Maxwell con su danza— para describir la naturaleza y conmocionarla a través de la música a la cual aludían los zorros: «Después tocó la introducción al *huayno,*acordes y melodías improvisadas que describían para Florinda y el cholo cabrón, las montañas y las cascadas chicas de agua, las arañas que se cuelgan desde las matas de espino a los remansos de los ríos grandes» (p. 88). Pero Antolín Crispín no sólo concentra en su música el paisaje andino, sino también el caótico entorno de abajo, es decir que el universo de Chimbote, al parecer tan ajeno a la magia, es evocado en una síntesis abarcadora gracias a la interpretación musical del ciego:

El humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta, comidas, sánguches, maní, que tenían sus puestos en las aceras de las calles o al pie de lo muros que cercaban las fábricas; el flujo de los colectivos y triciclos que pasaban y volvían bajo los remolinos de humo; el desfile, en grupos o a solas, de los pescadores que se iban del muelle y montaban en los colectivos o se detenían a devorar anticuchos, sánguches, fruta; el ladrido de los perros en las barriadas, todo eso se constreñía, también como relampagueando, en la guitarra de Crispín Antolín que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja, (...). Así, su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la curz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera (pp. 92-93).

El capítulo III está regido por el principio de la transformación, el cual alcanza la función que cumplen los zorros, la definición misma del relato y la recomposición de su estructura. Los zorros son propuestos hasta este momento en la novela como protagonistas de los diálogos y, por lo tanto, del nivel mítico, y también como supuestos narradores de las secuencias del relato novelesco, aunque los signos del narrador que pudieran delatarlos no apuntan hacia ellos de manera inmediata y clara; en el capítulo anterior, el sintagma «Pero esta vez que cuento» (p. 69), no señala con precisión hacia los zorros, sino que revela a un narrador sin identidad definida que bien podría ser también el autor. El único recurso que permite vislumbrar la participación encubierta de los zorros en la narración es la proliferación en el relato de los signos establecidos por ellos en los diálogos y que además de centrar el aspecto temático denuncian un determinado punto de vista. Este es, precisamente, parte del propósito de nuestro trabajo, demostrar que las unidades de sentido producidas en los diálogos, de modo sintético, se extienden al relato sobre Chimbote en el cual se amplían o se adecuan al contexto y entablan relaciones unas con otras, pero, en todo caso, el relato no aporta unidades nuevas sino que desarrolla las ya planteadas. Estas unidades de sentido responden a la instancia de las elecciones del narrador, en gran parte previas a la escritura que en buena medida tienen su origen en la observación del entorno real. Lo que en el fondo nos trasmite esta disposición de diálogos y relato es la idea de que el zorro de abajo observa aquello que ocurre actualmente en Chimbote, así como el pasado fue testigo de otra realidad, y codifica ambas experiencias para volcarlas en escritura, una escritura muy influida por la oralidad y la concepción mágica del mundo. Este narrador encubierto y ficticio sería reconocible por la diseminación de sus códigos y, desde el capítulo III, por una intervención más activa, aunque también disfrazada, que consiste en su transformación de personaje-narrador mítico en personaje novelesco.

Es la transformación sufrida por el zorro de abajo la que da lugar a otras alteraciones definitivas del orden novelesco. Si hasta el final del segundo capítulo la novela se ade-

cuaba con dificultad a lo previsible dentro de ese género narrativo, el capítulo III introducirá una seria duda sobre si llamarla novela e, incluso, sobre si llamarla relato. Para empezar, el universo mitológico y mágico que se apodera del espacio y del tiempo narrativos, donde cualquier prodigio es aceptado como natural, sobrepasa toda posibilidad creativa de la literatura fantástica (en la que el lector reconoce el prodigio pero también su propia concepción del mundo) y no acepta ser encasillada dentro de ella; ese universo, además, ha sido tradicionalmente expresado por el lenguaje oral cuyos mecanismos son visibles en la obra de Arguedas y son señalados acertadamente por Lienhard. *El zorro...* no sólo es convulsionado por la oralidad sino por el pensamiento mítico que ella transporta y que afecta la significación, pues se organiza en base a signos polisémicos que tienen como referentes tanto las creencias ancestrales como el mundo natural; es la mentalidad quechua creando una obra realmente suya o, como lo ha expresado Lienhard: *El zorro,* es producto de una voz colectiva que trasciende la novela y la literatura. En términos de análisis literario, esta voz penetra a través de los elementos 'intertextuales', sean étos el relato mítico de *Dioses y hombres,* la cultura popular andina y sus mecanismos de «carnavalización» o los sociolectos del Perú contemporáneo» (Op. cit., p. 171). Precisamente, es el estudio de la «carnavalización» en *El zorro...,* concepto aprovechado de M. Bakhtin, uno de los aportes más brillantes del trabajo de Lienhard. Para concluir con las transformaciones en el orden novelesco, nos queda por decir que la estructura dialógica de este capítulo central remite, como la de los diálogos de zorros, al género teatral y recuerda las consideraciones de algunos investigadores sobre lo que pudo caracterizar la teatralización prehispánica: los diálogos compuestos de parlamentos muy largos, casi monólogos, y la concepción espectacular de esas representaciones que combinaban partes habladas con música y danza.

Desde la primera página del tercer capítulo nos hallamos ante un personaje de rasgos sospechosamente zoomorfos y de comportamiento y vestimenta fuera de lo común, pero su descripción no se complementará en el momento mismo de su entrada en escena, sino que continuará nutriéndose aún después; su aparición no tiene justificación lógica y se produce bajo el signo de lo extraordinario. A medida que avance el capítulo descubriremos que la función del diálogo con Angel Rincón, el jefe de planta de una fábrica de harina de pescado, es la de conocer de cerca el intrincado hervidero de Chimbote, sobre todo el de la poderosa industria y lo que de ella depende, mientras que, por otro lado, notaremos que ese extraño personaje no es un hombre zoomorfizado sino un animal antropomorfizado y que su configuración lo asocia con un zorro, así como su nombre, Diego. Lo caracterizan también sus habilidades acrobáticas, su facultad para la adivinación, su peculiar esfera de conocimientos y su procedencia. Los movimientos de Diego motivan asombros y aclaraciones como la que hace don Ángel: «El señor no ha trabajado jamás en circos» (p. 141). Por otro lado, siendo su carta de presentación la de visitante de la empresa enviado de Lima, es contradictorio que no sepa nada del manejo de la fábrica, ignorancia que delata el engaño, el disfraz; cuando Diego habla de sus conocimientos trasluce no los de orden técnico que corresponderían a los de un trabajador del sector industrial, sino los intuitivos ligados a lo mágico: «Yo estoy informado de los problemas pero conozco su procedimiento ¡Ahí está! De ese bicho que he ayudado a morir conozco mucho; no sé de dónde viene, qué hay

en sus patas, en su cantito de despedida» (p. 109); ese conocimiento intuitivo linda a veces con la adivinación y delata una concepción del lenguaje muy apegada al orden primitivo cuando se atribuía a las palabras una vinculación natural y no convencional con las cosas: «—¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo? —No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?» (pp. 141-142).

El misterio que envuelve a Diego en lo relativo a su origen se aclara en un enunciado cuyos elementos remiten inobjetablemente a la oposición arriba/abajo y al relato mítico de los zorros representativos de cada sector: «Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada» (p. 141). Este zorro de abajo mítico disfrazado de hombre contemporáneo, pero que no ha renunciado por completo a los rasgos de la cultura que lo ha hecho nacer, se presenta en el relato como la síntesis de los dos zorros, pues el zorro de arriba no interviene significativamente en él, su voz no es oída directamente más que en los diálogos míticos y luego se convierte, al parecer, en un oyente que transmite esporádicas apreciaciones sobre su mundo a través de lo que ha aprendido de él su hermano de abajo y de las vivencias pasadas de los personajes que han ido de la sierra a Chimbote. Es al final de este capítulo donde se comprueba que el cuerpo del relato sobre Chimbote (con sus momentos descriptivos, narrativos y dialógicos) no ha dejado de ser una comunicación del zorro de abajo, como lo sugerían los diálogos, un corpus procesado con recursos de la escritura literaria con la intención de ser un largo informe; en esa escena final, Diego, que en otro acto de acrobacia ha escalado «los muros de un depósito de bolsas de harina de pescado» y ha corrido sobre ellas, se dirige a un destinatario no identificado pero lejano (casi con seguridad el zorro de arriba), confirmando así la subsistencia del diálogo: «—Conté veintemil sacos de harina —dijo—. ¿Me oyes?» (p. 153).

A juzgar por los textos que hemos revisado hasta ahora, las unidades significativas de mayor importancia son el forasterismo, la sexualidad y la industria; por lo menos a dos de ellas se refiere el zorro de abajo en este capítulo en que dialoga con el jefe de planta don Ángel Rincón. El forasterismo aparece de manera figurativa bajo el nombre quechua «lloqlla», que Diego define como «la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas» (p. 106), descripción que guarda una estrecha relación con la del «yawar mayu» que es una definición más simbólica. La migración de la sierra a la costa, y especialmente a Chimbote tras la ilusión del trabajo próspero, es vista como una «avalancha» difícil de amoldar porque arrastra la diversidad. Diego, que desde su aparición se ha distraído con un «bicho alado que zumbaba» golpeando la lámpara de la oficina, compara ese bicho, al que ha dado un manotazo hasta dejarlo al borde de la muerte, con el torrente humano llegado a Chimbote de todas partes. Diego explica más adelante de dónde procede ese bicho que su interlocutor no conoce y la explicación nos traslada a la esfera del universo andino. En ella se hace alusión a un mundo de abajo o de adentro y a una laguna, que bien podría ser una «pacarina»:

... aunque no lo crea; ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más adentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, (...)! En el médano de San Pedro hay una gran ruina de los antiguos; sobre la ruina los invasores han puesto una cruz alta con sudario que está quejándose sobre Chimbote, ¿no? Este bichito se llama «Onquray onquray», que quiere decir en lengua antigua «Enfermedad de enfermedad», y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entraña del cerro de arena. De allí vienen a curiosear, a conocer; con la luz se emborrachan (p. 107).

El sincretismo junta en ese lugar barriada y cruz con ruinas y «pacarina» (presente y pasado) y de lo hondo de ese conglomerado surge ese bicho con el que se compara a los inmigrantes, insistiéndose, quizá simbólicamente, en que la luz que lo atrae también es la causa de su muerte. Y en otro párrafo de su intervención Diego afirma, subrayando su función: «Ahí está el corpóreo bicho que he ayudado a morir. Porque, oiga, ese oficio quiero, ¿no? Ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir» (p. 107). Dada la polisemia a la que es afecto Arguedas, esta oración podría aceptar varias interpretaciones, pero pensamos que el contexto favorece la siguiente: Diego, el zorro de abajo, no sólo es testigo sino actor adyuvante de la transformación que tiene lugar en Chimbote y en la cual participan no sólo los forjadores de la explotación industrial sino los inmigrantes andinos y de otras partes que han acudido al puerto; esa transformación supone una muerte, el acabamiento de una era, y el surgimiento de una nueva vida, tal vez de una nueva sociedad, de ahí que sea más importante para él ayudar a resucitar que a morir.

La industria ocupa en este capítulo un lugar central, el diálogo entre los dos personajes no sólo se desarrolla en el interior de una oficina sino que continúa mientras recorren la fábrica de harina y se muestra su funcionamiento; la estructura de poder que se relaciona con ella también es puesta al descubierto en gran parte de sus engranajes. Pero, paralelamente a una descripción de los mecanismos de ese complejo industrial, continúa aquí el tipo de discurso simbólico respecto a éste que ya hemos rastreado en momentos anteriorres de la narración y en el cual se echa mano de los términos «humo» y «sangre», sin que sea posible descartar las connotaciones acumuladas desde su inserción en los diálogos entre los zorros. El humo de la Siderúrgica sigue cumpliendo la función de eje y, en el discurso de Diego, llega a convertirse en una parte de un organismo viviente que brota de la entraña de las máquinas y quiere llegar a lo más alto sin que fuerzas divinas de cualquier orden puedan detenerlo; en la visión del zorro el animismo es aplicado a un «paisaje» inobjetablemente contemporáneo:

—Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua —dijo el visitante—; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo. (pp. 135-136).

Hemos mencionado ya el poder transformador de la música que, incluso, pone el universo en movimiento como se asevera en uno de los mitos de Huarochirí. Hasta aquí, en el cuerpo del relato, sólo la danza de Maxwell tiene un efecto parecido pero no alcanza el carácter totalizador y de ruptura de los esquemas temporales que la danza del zorro de abajo provoca en este capítulo. Por otro lado, ese poder alcanza a los

personajes que toman contacto con Diego produciendo en ellos también algún tipo de transformación; estos son los casos de Ángel Rincón y del Tarta, en este capítulo. A partir de estas consideraciones podríamos hablar de personajes míticos (los zorros, Tutaykire y Huatyacuri), personajes mitificados (Diego, el mensajero) y personajes bajo la influencia mítica, los cuales se incrementarán más adelante, sobre todo en la segunda parte.

Las escenas danzísticas de Diego, caracterizadas por el movimiento giratorio y el éxtasis, rompen la sucesión temporal y la secuencia novelesca haciendo que todo se concentre en ese extraño personaje y que predomine la circularidad. Pero aún antes de que se produzca la danza, el capítulo III define su función de centro de la novela pues en él se recogen y explican prácticamente todos los cabos sueltos y se configura al personaje ausente Braschi, la imagen del poder. En su libro, Lienhard no sólo tipifica a los zorros como danzantes, sino que los identifica con danzantes actuales que participan en fiestas populares andinas aún vigentes y que se modificaron ligeramente tras la conquista española; él encuentra una gran semejanza entre los desplazamientos del zorro de abajo y los que llevan a cabo los «danzantes de tijeras» de Lucanas (Ayacucho).

Diego inicia su metamorfosis no sólo cambiando su apariencia, como quien se disfraza o, en este caso, como quien añade un disfraz a otro, sino que involucra en esa transformación a su entorno, evocando y convocando allí, en el interior de una fábrica costeña, el mundo natural serrano: «El visitante se agachó sobre el escritorio, aproximó su rostro al de don Ángel; le hizo sentir un aroma como a polen, a viento con aire de flores silvestres serranas, de ése que en abril perfuma los abismos de rocas y alcanza los nidos fríos de las águilas con la misma naturalidad que la luz de la estrella» (p. 127). Parece indudable el carácter ritual que tiene la danza de Diego, aunque su significado en este contexto permanece ambiguo. En todo caso es posible ligarlo a la idea de la supervivencia de las danzas rituales prehispánicas y de la visión mágica, y a la convocatoria de los elementos que forman parte de la estructura del poder en el mundo de abajo si juzgamos los versos rítmicos que Rincón recita acompañando la danza de Diego; ésta se inicia, además, como un exorcismo que quiere expulsar lo que se halla contenido («Que salga del pulmón el aire guardado») derivándose de él el recitado de don Ángel (también a los brujos en las sociedades mágicas les compete esta función de extraer lo malo). El baile ensimismado de Diego suscita la transformación de don Ángel quien, ya poseído, tiene percepciones extraordinarias, deja que su pesado cuerpo se mueva al ritmo que él reconoce como «yunsa serrana de Cajabamba», que cantan y bailan ahora los cholos en la hacienda Casa Grande y, finalmente, martillea sus versos marcando la danza sobre la base de repeticiones hasta que el frenesí empieza a diluirse y luego desaparece bruscamente sin que se sepa cuánto tiempo ha pasado. Leamos algunos fragmentos:

> El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero. (p. 130)

> Los ojos de don Ángel, tan verdaderamente agrandados por los lentes, comenzaron a girar, meditando, de la sombra al cuerpo del bailarín, de la cabeza a los pies. Y la apariencia de huevos

duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse como en vidrios de colores densos y en movimiento. (p. 130).

Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos. (p. 131).

—Siga, siga, siga la rueda, siga la rueda... Chimbote es el puerto... el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca... a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...» (p. 131).

... miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes de color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas, muy semejantes al del 'anku kichka', árbol carnoso que no crece jamás en la costa... (p. 133).

La segunda danza de Diego (aunque ha habido una anterior que sucedió en el mercado y que él relata casi al comienzo de este capítulo) tiene la particularidad de evocar el paisaje costeño y de incorporar a su ritmo a las máquinas de la fábrica de harina: una manera de reprocesar un ambiente altamente tecnificado a través de la visión mágica y de afirmar, además, un punto de vista diferente con respecto al mundo de abajo y a la modernidad. La fusión en la danza de don Ángel con don Diego tiene el efecto nada circunstancial de absorber en el seno de la visión mítica del mundo a un representante de otra civilización, del sector tecnificado de la humanidad, y que de esa absorción resulte un discurso rítmico, de carácter improvisado, y creado para ser dicho y no escrito. Todos los parlamentos de don Ángel son en cierta forma torrenciales, habla sin mucho control debido a la influencia de Diego y llegan, incluso, a identificarse y a borrar diferencias tajantes de discurso:

—...Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted.
—Es que yo no jalo. Yo entro.
—¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted. (p. 150).

Por otro lado, la influencia que ejerce Diego brevemente sobre el Tarta, hacia el final del capítulo, alcanza también el lenguaje, pero en este caso eliminando en él el defecto de la tartamudez y fundiendo en un solo parlamento los enunciados de un diálogo. La identificación que el Tarta comprueba con el zorro se manifiesta a través de la revelación:

Tú, tú eres un 'zorro' —le dijo el Tarta sin atreverse— ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? (p. 152).

Es este un capítulo plagado de claves que seguramente seguirán descubriendo sus enigmas con nuevas lecturas. Diego, personificación del zorro de abajo, al igual que los zorros míticos de los diálogos, emite muchas veces mensajes cifrados, entre ellos escogemos el siguiente por considerarlo un anuncio de algo que deberá producirse fuera de la novela y que tiene que ver, de una manera sutil, con temas como el del morir y el del amanecer, con el forasterismo, con la dualidad y la posibilidad de que la función dominante de uno de sus componentes se desplace al otro; además, esta especie de acertijo es interpolado por Diego sin que exista en el texto una relación con los enunciados que lo anteceden y suceden: «La oscuridad yo, la luz eléctrica tú. Yo voy

a despertar. No se despierta de la luz. Se matan zancudos y nunca porque mueren.» (p. 140). El «yo» designa en primer lugar a quien habla, Diego, y en segundo lugar a quienes representa, pero pensemos en una representación más amplia dentro del relato que comprenda los dos mundos míticos, como lo expresa el propio Diego («Ahora soy de arriba y abajo»), y por lo tanto el pasado y una forma de pensamiento no occidental; el «tú» es en principio el interlocutor; don Ángel, y en segundo término el sector industrializado y capitalista del mundo de abajo, pues en el interior de éste existe también la relación dominante/dominado. Alineados tras estas dos voces se contraponen el retraso y el progreso, el pasado y el presente, las posibilidades de surgimiento y de anquilosamiento, de superación y de conservación, respectivamente.

En una experiencia similar a la del Tarta, Esteban de la Cruz, en el capítulo IV, recibe la influencia del zorro a través de la desaparición de algunos síntomas de su enfermedad y sufre una revelación respecto al extraño personaje. Don Esteban, un forastero en Chimbote, un inmigrante del mundo de arriba, lucha denonadadamente contra la muerte que habita en su cuerpo en forma de carbón inhalado durante el tiempo que trabajó en una mina; su pelea diaria por sobrevivir a través de una determinada acción —escupir el mal— es semejante a la del narrador de los diarios que escribe sobre lo que lo atormenta: el suicidio.

El zorro, que aquí no recibe ningún nombre, se manifiesta en el marco musical creado por la guitarra del ciego Crispín y en un estado de concentración tal que a don Esteban le parece que él le transmite la melodía al músico, la misma que los identifica a los tres haciéndoles cantar simultáneamente; el canto evoca significativamente los remansos de los ríos serranos y los patos que en ellos juegan. En esta breve aparición el zorro vuelve a mostrar en forma sucinta las características que lo definieron más extensamente en el tercer capítulo: apariencia (en la que el vestuario ha cambiado), facultades acrobáticas y propias de un animal («galopar más que un galgo») y cualidades para la danza. En un fragmento que integra el diálogo entre Esteban y el zorro, el primero afirma por primera vez en el relato la «eternidad» del personaje mítico y, por ende, de la cultura y el pensamiento que lo crearon: «Mi ha pasado el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla, contestó don Esteban. El tristeza en veces es candela; así, este canto guitarra del Crispín. Tú nunca triste, ¿no? ¡Cierto! Tú nunca vas a morir, oy bocón ¿por qué?, le contestó repentinamente don Esteban. El hombre le hizo un ademán afirmativo y salió de la rueda» (p. 197). La escena de la danza no es descrita esta vez como un fenómeno totalizador, sino que es el motivo para acentuar la capacidad de ver, en el sentido de penetrar más allá de lo visible, de ser testigo de lo extraordinario, que posee Esteban de la Cruz, el señalado por la muerte:

> Subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos. Su camisa roja se veía clarísima, girando sobre la blancura de la arena. Don Esteban le jaló el brazo a uno de los indios que palmeaban. ¡Mira paisano, mira!, le dijo, y le señaló la cumbre del médano. «¡Ah, está; ramo de geranio es. Tú, *hombre,* carago, *ves*», le contestó el paisano. (p. 198).

Al final del *Tercer Diario,* que se intercala entre el cuarto capítulo y la segunda parte, Arguedas anuncia una modificación de carácter técnico en la organización de la segunda parte y el proyecto de escribir un capítulo V antes de éste que, sin embargo, nunca

escribió. La segunda parte no habría estado constituida por capítulos sino por hervores, de los cuales sólo escribió tres. En el segundo de éstos, el del diálogo entre Hilario Caullama (hombre del altiplano) y «Doble Jeta» Apasa (emisario del poder), el pescador Caullama aparece como un personaje puente entre el pasado prehispánico y el presente dominado por el capital industrial, y no evoca la instancia mítica ni a ninguno de sus integrantes sino que recurre a un personaje histórico y lo mitifica; este personaje es el Inca tomado más como símbolo de un sistema y de una época que como individualidad, aunque se sugiere que el interés de don Hilario se orienta a la figura de Atahualpa, el Inca hecho prisionero y muerto por los conquistadores en Cajamarca. En su alocución, Caullama ubica al Inca en el mismo emplazamiento donde habita la presencia de Tutaykire, el cerro El Dorado, identificándolos implícitamente y creando en el fondo una línea de sucesión que parte del mito y entra en la historia. La función protectora de Tutaykire es desplazada al Inca, en la visión de Caullama, quien además estaría vigilando un cambio en las estructuras de poder con lo cual se introduce una utopía:

> A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu'está muerto, dices al Tinocucha, o al Teódulo, a cualquier que comoa sonso, pero como vivo, garrapata del capital, ti'ha mandado. El Inca a mi lado, más cuando en mi frente siento el bulla profundo del anchoveta. ¡Ahistá el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color! Hey ido a Cajamarca a ver donde dicen lo habían matado. Baños del Inca que dicen, ahí mey bañado. En todo valle Cajamarca cuerpo-alma del Inca está, en el barranco cerro El Dorado tamién al mar resondra. El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito. (p. 223).

En el tercer hervor nos reencontramos con Maxwell, quien danzara en el primer capítulo; este personaje sufre una transformación anterior a su llegada a Chimbote en el mundo de arriba, para la cual la música andina servirá de vehículo; gracias a esa transformación abandonará su status de norteamericano miembro del Cuerpo de Paz para ser un ingrediente más de la mezcla que arde en Chimbote y un trabajador por el nuevo orden. En el *¿Ultimo Diario?,* Arguedas expresa su especial interés y comunión con este personaje que debía realizar el más auténtico y difícil proceso de reestructuración vital: «Tú Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar» (p. 228). Y el propio Maxwell, en el relato, luego de ver por primera vez danzar a los «ayarachis», expresa su deseo de cambiar: «Eso seré yo, eso es parte de mí y para íntegramente serlo, tengo que andar miles y miles de kilómetros y astros en tiempo hacia adelante y quizá más, quizá no lo sabía y no lo sé, hacia atrás del tiempo, con ellos, con los *ayarachis*.» (p. 253).

Maxwell aprende a tocar el charango en una comunidad altiplánica donde comparte con los comuneros la vida diaria y el hecho de conocer los códigos musicales andinos le abrirá las puertas del mundo de arriba y las de quienes, viniendo de allí, habitan el mundo de abajo, como Cecilio Ramírez y Antolín Crispín. En el extenso discurso sobre su iniciación, ante Ramírez y el cura Cardozo, Maxwell acondiciona por momentos su habla al estilo propio de los hablantes quechuas, dejando en claro el narrador el carácter especial de esos instantes con lo cual marca su voluntad de creador; por otro lado, algunas de las apreciaciones de Maxwell sobre los pueblos altiplánicos y sus expresiones musicales revelan al antropólogo y folklorista José María Arguedas.

Allí, en Puno, el norteamericano establece contacto con el zorro de arriba y al narrar su encuentro tiene la convicción de que su connacional, el cura Cardozo, no podrá entenderlo, es decir, no podrá comprender un hecho extraordinario, de orden mágico, del mismo modo que no puede llegar más allá de la cáscara de las palabras ni acceder al quechua que toca el corazón de las cosas. Esta delimitación de tipo lingüístico emparente nuevamente a este personaje con el autor, quien muchas veces emitió opiniones similares con respecto al quechua en particular y al lenguaje en general. Este es el encuentro de Maxwell con el zorro de arriba, también en el contexto de una danza:

Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó. Me habló en su lengua, sonriendo, abriendo la boca tan exageradamente, que ese gesto le daba a su cara una expresión como de totalidad; le escuché, en la sangre y en la claridad de mi entendimiento. Tú no puedes comprender esto. (p. 255).

Como en el tercer capítulo, una reducida oficina en horas de la noche será el escenario de la manifestación de lo extraordinario, de la participación del pensamiento mítico en el mundo contemporáneo. El primer contacto lo propiciará Maxwell quien interrumpe brevemente una de sus exposiciones a causa de una vacilación, ocasión en que una voz sin cuerpo lo auxilia proporcionándole el dato; pensamos que esa voz denuncia la presencia semioculta del zorro no personificado, que es una prueba de que el zorro de abajo vigila y quizá conduce como un director de escena las secuencias del relato. Su aparición efectiva se produce más adelante, cuando concluye la intervención de Cecilio Ramírez y llega trayéndole un charango a Maxwell, mostrando extrañas cualidades como la de saber lo que los otros no saben (conoce el camino para entrar a la oficina de Cardozo y sabe cuál es el apellido del padre que le abre la puerta, el cual es desconocido en Chimbote), la de poder realizar movimientos que aceptarían ser considerados acrobáticos (su sombra acompaña «cada una de las varias figuras de la palmera») y la de detener el tiempo.

En el acto de magia en que todos los presentes en esa oficina se ven envueltos tras la entrada del zorro, se verifican identificaciones y transformaciones. Entre las primeras, Maxwell comprueba que, pese a su impresión inicial, el mensajero no es el joven de Paratía (el zorro de arriba) sino alguien que se le parece «tanto como un *kolli,* único árbol de la estepa, a otro *kolli,* o una alpaca joven a otra alpaca joven», describiendo de ese modo la idéntica apariencia de los dos zorros; y, por otro lado, la identificación fugaz entre el «mensajero» y Cecilio Ramírez la cual es percibida por Cardozo. Entre las segundas, aparte de la transformación del mensajero antes de la danza, Cardozo experimenta un cambio en su idiolecto bajo la influencia de éste, produciendo un «lenguaje aluviónico» que es síntesis del suyo y del de otros personajes. Y nuevamente la música será motivada por el zorro. A su solicitud Max interpreta en el charango la danza de Capachica y ésta integra al mensajero, que según se dice ahora es Diego, y a Cecilio Ramírez, quien baila poseído por los movimientos del primero; el efecto de la música alcanza también al ambiente, el cual se ensancha hasta que Max deja de tocar:

El mensajero empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse la lámpara, le dio

sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento (p. 278).

También en este tercer hervor de la segunda parte tienen un espacio, aunque en menciones más breves, el tema del forasterismo, el de la sexualidad, el símbolo del «yawar mayu» y el del humo rosado; y también aquí, en una descripción del narrador, se recorre rápidamente el mundo de abajo.

Reflexión crítica de Arguedas y sentido actual del mito

Los diarios no son únicamente la instancia donde se juega el nivel autobiográfico, centrado en el conflicto entre la vida y la muerte, sino el espacio para reflexionar acerca de la escritura, sobre las marchas y contramarchas de la novela que se tiene entre manos; en él se comenta la función narrativa de los zorros, se alude a otros personajes míticos y a símbolos mágicos que involucran tanto el relato como las experiencias del narrador de los diarios. Estos proporcionan, pues, datos sobre las preferencias e intenciones del narrador, son también, en suma, un discurso metalingüístico.

Desde el primero de ellos Arguedas manifiesta su inclinación por la narración popular de origen oral y, al tiempo que habla de algunos escritores contemporáneos, revela su admiración por Carmen Taripha, la informante que le contaba cuentos de la tradición oral al padre Jorge Lira, del Cuzco, un compilador de este siglo. Arguedas prácticamente iguala en importancia a Taripha con García Márquez, pero pone a favor de la primera inclusión de animales antropomorfizados al lado de los protagonistas humanos que tienen una utilidad muy precisa para el autor: «... en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin» (p. 20). Si bien en los relatos de Taripha los zorros no son personajes míticos sino de cuento, ellos se convierten, quizá, en un modelo que Arguedas tuvo también en cuenta para insertar en su novela a los zorros antropormorfizados y señalar, de paso, la relación entre lo animal y lo humano, la cual tiene sentido en la concepción animista del mundo andino.

En el segundo diario, intercalado al final del segundo capítulo cuando los zorros míticos ya han aparecido y el de abajo debe empezar a intervenir directamente en el relato, Arguedas deja escapar una pregunta que se hace a sí mismo y que expresa su preocupación por lo que en adelante será el destino de los zorros en la novela, pues su inclusión anterior obliga a una compleja continuidad: «¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?» (p. 100). La pregunta se presenta en el contexto de una apreciación sobre un cambio en el punto de vista narrativo que tiene relación con el problema de la comprensión del objeto y con el origen del autor: «Yo soy 'de la lana', como me decías; de 'la altura', que en el Perú quiere decir *indio, serrano,* y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas 'del pelo', zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad; (...) Según tú, los de 'la lana', los 'oriundos', los del mundo de arriba, que dicen los zorros (...), olemos pero no entendemos a 'los del pelo': la ciudad». Es decir que Arguedas integraba perfectamente a su pensamiento de hombre de este siglo la estructura dual de la concepción ancestral quechua.

El tercer diario, ubicado entre el cuarto capítulo y la segunda parte, sirve en cierta medida para responder al escritor Julio Cortázar en el marco de la famosa e inútil polémica que sostuvieran en torno al concepto de escritor provinciano. Con este motivo, Arguedas reafirma el valor que tiene para él el saber mágico sobre el científico, anota que su aprendizaje le debe más al primero y sostiene que tanto en uno como en otro hay aspectos complejos. El escritor percibía con claridad que su proyecto de novela le presentaba serias dificultades y sentía que ellas se enredaban a su propio conflicto; pero no cabe duda que dentro de esas dificultades la de mayor contundencia era la que se relacionaba con la inclusión de los zorros en el curso del relato pues, obviamente, esos personajes estorbaban el normal desenvolvimiento de una novela al estilo occidental tradicional con su carga tan *sui generis:* «Estos 'zorros' se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté a un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los 'zorros' y ya no los sueltos más (p. 211).

Pero es solamente en el *¿Ultimo Diario?,* cuando sabe que ya no podrá continuar, que Arguedas revela algo respecto a la función que él había pensado para los zorros novelescos. En primer lugar, confirma que los zorros son narradores del relato y que, además, intervienen en la acción; en segundo lugar, que ellos debían enlazar todos los elementos de diverso origen involucrados en la novela para darles un sentido; y, en tercer lugar, se sitúa a sí mismo como narrador primigenio detrás de la mirada de los zorros y define su obra como un «muestrario cabalgata».

Al parecer, el autor había pensado más encuentros entre los dos zorros, con nuevos diálogos y danzas rituales y una participación más decisiva del zorro de arriba que, en el punto en que quedó la obra, no se produce. Los zorros, más allá de la novela, son para Arguedas los símbolos de dos mundos en pugna en el Perú hasta nuestros días, cuyo enfrentamiento tendrá que resolverse con un cambio equivalente al del punto de vista en su narrativa, que ahora mira el mundo de abajo desde el mundo de arriba, a pesar de las trabas que pone aquél para su comprensión. En este sentido, el siguiente fragmento de la carta al editor Losada, incluida como epílogo, puede ser entendido como una convicción que envuelve el futuro no del espacio narrativo sino del país, y en la cual la inversión del punto de vista y la fidelidad al bagaje mitológico que identifica al mundo de arriba, son destacables; contiene también un paralelismo implícito entre el zorro de arriba novelesco y Huatyacuri: «Ahora el zorro de arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo» (p. 292).

Dijimos, al empezar este trabajo, que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* proponía tanto la continuación y la reelaboración de los mitos recogidos en la zona de Huarochirí como el establecimiento de un mito contemporáneo que, como veremos enseguida, aplica algunos mecanismos del mito prehispánico. Por otro lado, habíamos afirmado que los dos diálogos entre los zorros eran textos que concentraban los símbolos y sentidos fundamentales que luego el relato desarrollaría, y pensamos que esta aseveración ha quedado confirmada a través del análisis del relato a partir de lo que la instancia mítica propone: no existe ningún asunto en el relato que no pueda ser reducido a una

unidad de sentido ya adelantada en los diálogos. El relato sólo amplía y aclara mediante personajes, acciones y descripciones aquello que en los diálogos permanece sumioscuro.

Dos grandes unidades temáticas provienen del mito antiguo: la sexualidad y la migración o forasterismo, según la denominación de Arguedas. La sexualidad, ligada al adulterio en el primer mito considerado y a una trampa en el segundo, se proyecta en la novela bajo la forma de la prostitución reglamentada. La migración, que en el mito protagonizado por Tutaykire tiene su justificación en la expansión territorial, se explica en el relato por el factor socio-económico. En el traslado de estos temas de los mitos originales a la novela se observa, pues, una modificación de sus condiciones. No es posible, además, desligar un tema del otro, así la migración y la sexualidad se entrelazan sobre todo si partimos del mito de Tutaykire. En aquella narración se explica que la expansión territorial de los Huarochirí (gente de arriba), cuyo jefe era Tutaykire, se detuvo mediante un ardid: una «virgen ramera» lo sedujo impidiendo definitivamente su avance. En el relato novelesco, el nutrido grupo humano que llega a Chimbote para ampliar sus horizontes económicos es frenado por un ardid del sector dominante, en el que la sexualidad bajo la forma de prostitución es uno de los recursos más importantes. Tutaykire, que es un héroe representativo, es sustituido en la novela por la colectividad que representa; es así como ese «héroe colectivo» que intenta conquistar el capital es vencido momentáneamente por la imagen también colectiva de la «virgen ramera», las prostitutas. Y en un nivel más abstracto esta relación se repite a través de la visión de «la mar» como un gran sexo femenino, es decir, el mundo de arriba es contenido por el mar del mundo de abajo y, de este modo, el mar se convierte en una gran figura mítica.

Cualquier identificación de un héroe mítico con un solo personaje novelesco empobrecería el sentido de una obra que gira sobre todo en torno a una gesta colectiva a través de los tiempos; ningún personaje novelesco está tan desarrollado como para representar a un personaje mítico individual y las experiencias de varios son similares en la novela, de manera que pueden ser integrados en una clase. Tutaykire es el héroe perdedor cuya grandeza se convierte en pequeñez, en limitación, y parece representar el pasado. Por eso el relato lo presenta como un «wamani» (dios montaña), el cerro El Dorado (límite entre el mar y la cordillera de los Andes). Huatyacuri, en cambio, además de destinatario del relato de los zorros míticos, es el héroe vencedor cuya miseria o pequeñez se convierte en grandeza; pero este sentido de la acción mítica de Huatyacuri no se proyecta en el relato, que sucede en el presente, sino que tiene su campo de aplicación en el futuro que se halla fuera de la novela.

El mito contemporáneo absorbe la tercera unidad temática de la novela —la industria— y utiliza también las otras; ya hemos visto, además, que detrás de estos temas hay un repertorio de símbolos creados básicamente por una mentalidad que es tributaria de un orden antiguo y mágico. La industria es una fuerza múltiple (económica, social, política, tecnológica) que atrae con la ilusión del progreso, es la imagen del poder que muchos quieren alcanzar y tiene su asiento en Chimbote. El puerto es el lugar donde lo diverso, lo que estuvo separado, se mezcla y es también el caos resultante de esa

mezcla que aún no se ordena, que todavía no crea sus reglas con claridad y donde predomina el olor a podrido. Curiosamente, un narrador del mundo andino no propone como punto de encuentro un espacio del mundo de arriba, como podría ser el campo, sino una ciudad industrializada donde los integrantes de ambos mundos puedan dar quizás origen a un proyecto común y diferente cuyas bases sólo se esbozan en la novela. La frecuencia notable de los vocablos «voltear», «al revés», «contra», «contrario» incide en un cambio de orden, en colocar arriba lo que está abajo, y viceversa, en un «pachacuti» en suma, utilizando el término quechua.

En este contexto, la aplicación de dos formas de lenguaje, el musical y el articulado, expresaría también esa mezcla que aún no se define. El lenguaje articulado, atomizado en sociolectos y caótico como el mundo de Chimbote, es el lenguaje del presente; la música andina y la de la naturaleza conforman el lenguaje del estrato mitológico y del pasado, más comprensible e integrador que el articulado y convencional, y representa tal vez la resistencia a perder las raíces y la fuerza de la herencia tradicional. Pero su condición armónica, opuesta a la desarmonía de las hablas chimbotanas, lo propondría además como un instrumento ideal de acercamiento mientras un lenguaje integrado no unifique la diversidad.

Ana María Gazzolo

Postrimerías

MESOPOTAMIA
MITOLOGÍA LODOSA
jaculatoria

Diosa IPET, la Grande.
Hipopótama nuestra.
Peluca de cabuya.
Garras palmípedas.
Tetas colgantes.
Ombligo humeante.
Cola de cocodrilo

Guarda y protege a los
que vagamos de noche.
Espantando, ahuyentando
con la horrible presencia
que te preservó Virgen,
los malos espíritus.

PROBLEMA QUAESTIO DUBIUS INCERTUS

TODO ES MATERIA PARA LA POESÍA
—excepto los problemas.

La oscuridad la luz las cucarachas
la privación de la ternura el hambre
(como en Vallejo), hasta la simple
duración de una vulgar jornada rural
fue sustancia para su «ODE» en Wordsworth.

No los problemas. Son estériles. Sin ser
humanos absorben al hombre. Le chupan su médula.

Ni siquiera sabes decirlos, trasmitirlos.
Nada tienen que ver con el lenguaje vivo.

Bloquean las funciones del espíritu.
Inmóvil giras, aislado en el centro
de un torbellino de cerrojos. Cortado,
no sólo del prójimo sino de ti mismo.

Nunca es más el hombre el Hombre Caído
sin ser hombre que el hombre con problemas.

Porque los problemas no son humanos, son mecánicos.
Un ardid, treta, industrias del Príncipe
de este Mundo para morirte a solas. Para

hacerte morir por nada para nada con nadie.

Todo es materia para el Poema —excepto
ese Enemigo: los Problemas.

EN NADIE QUE FUI ME VI PASAR

Alguien de mi generación, compañero
de mis años párvulos,
que, como yo, no sé por qué no ha muerto,
cruzó hoy la calle
conduciendo un viejo Chrysler.

Aunque no había vuelto a verlo desde entonces,
reconocí el perfil de casta familiar.
El perfil desfigurado por la agresión del tiempo.
Derruido por la constante agresión del tiempo.

Sin embargo, gracias al pasar fugaz
de esa deteriorada fisonomía,
recordé ¿por un segundo sería? en mi memoria
(la memoria que guarda todo intacto), recordé
recobrándola la faz de mi infancia.

De su paso quedó un fulgor, un haz de rayos.
Un halo pálido de prímulas
sin despuntar, en inicial pudor de abrirse.

En un día cualquiera, un don inefable.

Siempre algo así puede pasar un día cualquiera.

DARWIN
1809-1882
A Tribute

A veces tengo sueños de hombre.
A veces tengo sueños de mono.
En estos segundos sueños no
existe Dios. No hay Dios. Y son
los más —los únicos— felices.

VERSIFICAR

Verificar Fijar Comunicar.

Verificar:
Hacer y hacer ver lo verdadero.

Fijar:
Dar la Imagen. La exactitud del hecho.

Comunicar: trato directo.
Del dicho al hecho sin trecho.

FUNCIÓN DEL VERSO.

RETROSPECCIÓN
1940-1980

El trampolín Las tuercas
del zuncho sarrosas La tabla podrida
El nivel de lama en la piscina seca
Mi vida perdida.

SI NO MAYOR PORQUE NINGUNA AL MENOS ÚLTIMA LLAMA
Elegía

No sea que comiencen a decir: —A ver,
lo que fuera reclamo en razón de amor,
prenda de permanencia ¿dónde? Letras
perseguidas en ascensión. Puras burbujas—

No. Es el paso de nuestras vidas. Ese
su arrastrar deslucido, sin destino.
Sin sienes luminosas, sin acento.

Horror, horror ¡cuánta pérdida evoca
tanta esperanza! Las Ninfas
ataron sus valijas y partieron.
Desalojaron el Motel. Desiertas
quedaron las veneradas fuentes de Hylas.

POSTRIMERÍAS

Cuando uno de los últimos tronchado tarro
lata de cerveza caiga

chocando
de saliente
en saliente
a rocoso abstracto vacuo.

sin perspectiva de ningunos labios ávidos
de la rancia bebida fermentada

yo seguiré tan superficial como me juzgaste
y eliminaste

destruido por mi propia facultad lamentable
de captar:

tu fruncido de ojos en tornillo sin fin

tu frívola disolvente visión interior
de todo

tu atributo
de emitir los jamás superados indicios
sobre la vida inmediata
con un tris
familiar pero nunca mío de las yemas
de tus dedos sin huellas dactilares

aquel golpe de ala traquilísimo de tu brazo
llamando
siempre a tiempo para ordenar otra ronda.

HORNO

El horno de mi cocina, una cocina nueva
de fábrica cubana, es un intrigante lugar.

No es el horno arcaico de ladrillos. Oscuro,
hondo como laberinto, de los tiempos —digamos—
de aquella recia Reina de Castilla, Doña Urraca,
que guerreó contra su esposo y su propio hijo.

No. Yo me refiero a un horno vulgar, aún sin usar.
Sin haber sido aprovechado ni siquiera para
hornear un pollo o hacer un pudin con pasas.

Pero
su frío vacío de metal, cuando alguna vez,

por jugar con ella, la hago asomarse dentro
un instante, —su hálito helado pasma a mi gata,
la espanta.

Los gatos padecen una aversión cerval atávica
contra el vacío frío del metal. Y escapan,
huyen de ahí como del mismo horno del Infierno.

MARISQUERÍA AURORA BOREAL
Mar Cantábrico/ Santander/ España/ 1969

Dedos enrojecidos sin uñas mordisqueados por
migratorios bancos de arenque
los exprimían hacia mí: los pechos.

Albos pechos marcados con cifras
impresas a aguja feroz en tinta
azul Pelícano sangre de la ballena blanca.

Pálidas boyas de hule agredido por la galerna
remecidas al rocío marino.

Pómulos de ojos mongoles acostumbrados
al arpón A la curva trazada por el arpón.

Dilatadas pupilas perdidas en Groenlandia.

Calafateo estopa brea en las junturas quilla
encallada delta valvas de Virginia Quintana.

HAI-KU

En el rincón un hormiguero
devora un alacrán muerto
¡mis padres, mi niñez!

A QUIENES NO PERDIERON NADA PORQUE NUNCA TUVIERON

Escribir sobre el Hambre,
no poesía de protesta sino de experiencia,
es difícil si no se pasa hambre.

«Escribir en tiniebla es un mester pesado»,
para Berceo.
Escribir sobre el hambre es ardua tarea.

No para César Vallejo
que alguna vez rara sería puso dice
«sobre su mesa un pan tremendo».

Vallejo ve tremendo ese pan porque comérselo
—para Gorgette su mujer y para él— era
quedarse otra vez sin pan: en
impotencia de pan hambre en potencia.

Claro, con una buena cámara, con una Leica,
puedes fotografiar el hambre.
Se puede dar un testimonio gráfico del hambre.

Niños de la India o de África,
que son sólo huesitos y panza.
Las panzas llenas de hambre de que hablaba
Leonel Rugama.

—«¡Qué triste es nuestra Rusia!»— le decía,
con lágrimas en sus mejillas atezadas,
Alexander Pushkin a Nikolai Gogol
cuando éste le leía en 1836
su manuscrito de «El inspector».

Un hombre con un mendrugo de pan seco
en Erythrea bajo los bombardeos.
Una niña atendida de emergencia en cirugía
de guerra, anestesiada, no dormida,
con sondas de hule en su naricita.

En Haití, durante el hambre
de 1975, un niño como tallado
en madera de tan escuálido;
y aquella niña de Vietnam,
la que huye desnuda y quemada
por la carretera de asfalto.

Sin quehacer, sin domicilio, una abuela sin nietos
durmiendo en la abolida New York-Pennsylvania Station.

Gusanos intestinales —como las rosas
en el soneto de Elizabeth Barrett— colman el año:
uncinariasis oncocercosis salmonella kálazar...
Parásitos que cantan sólo para ciertas razas.

Y una pareja, marido y mujer, decrépitos,
fotografiados por la Agencia SIPA-PRESS,
«Gótico Tercer Mundo», con un fondo de desechos:
él, sin dientes; ella el ceño fruncido, adusto.
Pero tan unidos en su dignidad e infortunio
que hasta le da envidia a uno.

A lo que me refiero
cuando le puse título
a este escrito: A QUIENES NO PERDIERON
NADA PORQUE NUNCA TUVIERON.

EL AUTO-HAMLET
un anti-guión

«Insomnio. No poder dormir, y, sin embargo,
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, el auto-Hamlet».

R. D., Nocturno

Primero círculo

Bien la viviríamos viviendo sin personajes.

Pero vivimos el día infestados por dentro
como de ratas por Myshkins Raskolnikov Karamázovs.

No nos bastó la pesadilla sórdida de nuestras
vidas: temor y temblor. Necesitábamos de esos
esperpentos anti-héroes para reconocernos.

Durante el día.
Porque la noche es toda inevitable Hamlet.

Diríase más adecuado Macbeth, por aquello
de: «No podrás dormir, porque has asesinado al sueño».

Pero tiene que ser Hamlet. Ese
darling de la megalomanía macabra.

El sueño Paramount de actores. Su desiderátum.
Desde Sir Laurence Olivier pasando por Monty Clift
James Dean hasta Henry Rivas, ¡protagonizar Hamlet!

Segundo círculo

El Guión. Rodando. Escena: un corredor. El niño
de diez años, sentado junto al padre. Este
leyéndole el «Peregrinaje de Childe Harold».
La Tía Leopoldina entrando por el foro,
sarmentosa, sibilina, el brazo extendido
señalando como una de Las Parcas: —«Get thee
to a nunnery! ¡Ofelia, vete a un convento!»—.

Corte.

Tercero círculo

Desvaríos éstos de una noche de insomnio,
cuando en delirio; ya a punto de incurrir en Hamlet.

Y uno con sus propios espectros en su propio Krónborg
de Elsinor. Hijos lejos, desatados del tobillo,
infernando en desarrimo de Padre, acarrean
(¡TODO NIÑO DE CUATRO AÑOS PAGA PASAJE!)
andas rodantes en los luciérnagos aeropuertos
de galaxias ya juzgadas y condenadas. Niños
(¡NO RESPONDEMOS DE MENORES EXTRAVIADOS!)
todavía con la leche en los labios, responsables.

Superintendentes de los Catafalcos del Hielo
en Morgues cocinas amoníacas, llorosientos,
apilan platos hasta altas bóvedas llovedizas.

EL DEFORME NARCISO
Salmo

¡Sal si puedes salterio, salta. Salta tú mismo salmista, tú la sal
misma. Narciso narcisista narcínico! Aquí están
todos: Don
Francisco de Quevedo Swift el Deán:
—«Yo empezaré a morirme como ese árbol, por la copa»—. Al igual que Malcolm
Lowry.
¡Bob
Burns, wow! Byron Villon Tasso el desechado
huésped del mundo Heine Leopardi ¡Mister Pope! Con
y entre todos ellos
y otros,
entre los torturados y los cojos
está tu puesto.
Aleluya.

Carlos Martínez Rivas

Martínez Rivas y Baudelaire
Dos pintores de la vida moderna

Hay similitudes fundamentales entre el escritor y el artista según Octavio Paz en el ensayo «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte»[1] De una secuencia finita de sonidos o de un espectro limitado de líneas y colores se pueden crear ciertas formas verbales o visuales. Las palabras y los colores existen en un contexto relativo, definiendo su significado aproximado en conjunto con los otros elementos de la página impresa o la superficie pintada. Paz sigue con la idea de que con la excepción del arte moderno o del arte meramente decorativo, todas las obras pictóricas de la humanidad presentan dos niveles. El primero es una representación, una relación de líneas y de colores. El segundo, en un plano más allá de lo pictórico, es lo que Paz define como «un objeto real o imaginario»[2]. Tanto Carlos Martínez Rivas, el poeta nicaragüense nacido en 1924, como Charles Baudelaire son escritores cuyos textos literarios poseen cualidades «pictóricas» y «meta-pictóricas» que demuestran la vida moderna como la define Baudelaire en su importante ensayo publicado en 1863 «Le peintre de la vie moderne»: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'eternel et l'immuable»[3]. ¿Cómo funciona en el poema esta combinación de los efímero y lo eterno? ¿Cómo extrae el poeta al mundo exterior lo que Baudelaire llama «la beauté mystérieuse» para entonces transformarla a través de la función analógica de la imaginación? Trataremos estas cuestiones en el estudio que sigue tomando como punto de partida la relación intertextual entre «Dos murales U.S.A.»[4], la olvidada obra maestra de Carlos Martínez Rivas, y «Tableaux parisiens» de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

El poema meta-pictórico

Los mismos títulos de estas dos obras sugieren un acercamiento a los Estados Unidos y a París que tiene que ver con la pintura. El poema largo de Martínez Rivas se compone de dos secciones de igual extensión, cada una dividida en seis partes. El poema es un doble mural que presenta primero los aspectos diurnos y luego el panorama

[1] *Octavio Paz, «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte»,* El signo y el garabato *(México: Joaquín Mortiz, 1973) 31-45.*

[2] *Paz, 32.*

[3] *Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne»,* Sur le dandysme *ed. Roger Kempf (Paris: Bibliothèque 10/18. 1971) 205.*

[4] *Publicado por primera vez en* Cuadernos Hispanoamericanos, *181 (1965): 20-28.*

nocturno de un paisaje urbano. Los «Tableaux parisiens» que siguen a «Spleen et idéal» y que forman lo que podría considerarse el corazón de *Les fleurs du mal,* son una serie de dieciocho escenas de la vida parisiense, que también llevan en sí las huellas de las distintas realidades del día y de la noche. Ambos poetas abren sus obras respectivas con una invocación de un espíritu aéreo. El narrador atrapado de «Dos murales U.S.A.» empieza a hablar «mientras que prisionero de las escalerillas de escape». En el poema de Baudelaire «Paysage», el hablante se considera un «voisin des clochers» y mira el mundo «du haut de ma mansarde». Sus perspectivas elevadas les otorgan a los dos hablantes una cualidad omnisciente que produce un retrato de un mundo del cual están curiosamente desligados a pesar del enfoque terrestre de otras secciones en el poema de Martínez Rivas u otros poemas en la serie de Baudelaire. Es decir, el poeta-pintor de la vida moderna observa la ciudad a ras de tiera entre *la foule* pero también desde arriba —una perspectiva que recuerda las visiones de halcón de París de Pissarro.

La confluencia de las lenguas creadoras es, para el autor de «Correspondances» una manera de articular la unidad del ser. Baudelaire cree que Eugène Delacroix ha logrado interpretar mejor que nadie «lo invisible, lo impalpable, el sueño, los nervios, el *alma*» y que lo ha hecho no sólo con «la perfección de un pintor consumado» sino «con la exactitud de un escritor sutil, con la elocuencia de un músico apasionado». Baudelaire sigue con un comentario sobre las dificultades ontológicas de su época que requieren de un acercamiento más sintético a la adquisición del conocimiento espiritual: «Es, además, uno de los síntomas de nuestra época que las artes aspiran si no a sustituirse, por lo menos se prestan recíprocamente nuevos poderes»[5]. Los ensayos de Baudelaire sobre las artes visuales (los Salones de 1845 y 1846 y también «Le peintre de la vie moderne») demuestran de un forma muy clara la búsqueda por parte del poeta de un equivalente estético a la *Unified field theory* de Einstein. Tampoco hay que olvidarse del conocido poema de Baudelaire «Les Phares» en que los artistas Rubens, da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Goya y Delacroix se presentan como guías y testigos a la perpetuación de la pasión humana: «cet ardent sanglot que roule d'âge en âge».

Desgraciadamente, debido al carácter intransigente de Carlos Martínez Rivas, las extensas crónicas del poeta nicaragüense de exposiciones y de museos en Madrid, París, Nueva York y Los Ángeles permanecen inéditas[6]. Sin embargo, la prueba de su profundo interés en las artes visuales es abundante en su único poemario publicado *La insurrección solitaria* (1955). Además de las referencias explícitas a da Vinci en «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», a Van Gogh en «Retrato de dama con joven donante», a Goya en «Cuerpo cielo», y a Klee en «Areté», la poesía de Martínez Rivas, según el poeta en una entrevista reciente, alude implícitamente a muchas obras de arte específicas:

> La pintura siempre ha tenido una influencia enorme en mi poesía. Cito, por ejemplo, dos cuadros en París que vi en el Louvre. Hay uno de Lucas de Leyden que se llama *Lot y sus hijas*

[5] *Charles Baudelaire,* The mirror of modern art: critical studies, *ed and trans. Jonathan Mayne (London: Phaidon, 1955) 306. Trad. de SFW.*

[6] *Durante una entrevista en marzo de 1979 con Martínez Rivas en Granada, Nicaragua, el poeta nos permitió examinar brevemente una impresionante colección de cuadernos que contenían sus comentarios sobre exposiciones de arte en Europa y en los Estados Unidos.*

que aparece en mi poema. «Beso para la mujer de Lot». La ciudad en el cuadro, Sodoma, tiene una rima plástica con los barcos que se hunden. Lo copié directamente... hasta ella. La veo detrás en el puentecito... También un cuadro de Pieter Brueghel, *Los lisiados o leprosos* tiene algo que ver con la última parte de mi poema «Dos murales U.S.A.».[7]

Ambos poetas comparten un reconocimiento de que los que trabajan en el campo de la literatura podrían encontrarse con limitaciones graves y que en un momento dado habría que buscar otra lengua creadora que no padezca de la intangibilidad de las palabras. Martínez Rivas habla de este tema en «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», una hermosa elegía al poeta nicaragüense que murió a los 32 años, en 1947:

Y para todo esto sólo te dieron palabras,
verbos y algunas vagas reglas. Nada tangible.
Ni un solo utensilio de esos que el refriegue
ha vuelto tan lustrosos. Por eso pienso que
quizás —como a mí a veces— te hubiese gustado más pintar.
Los pintores al menos tienen *cosas*. Pinceles
que limpian todos los días y que guardan en jarros
de loza y barro que ellos compran.
Cacharros muy pintados y de todas las formas
que ideó para su propio consuelo el hombre simple.

(*La insurrección solitaria*, 56)

Para Martínez Rivas el acto de pintar es ostensiblemente un proceso consolador en cuyas propiedades concretas (precisamente lo que le falta a la escritura) se puede fiar más. En poemas como «Dos murales U.S.A.» y «Tableaux parisiens» los poetas imitan el acto de pintar. Escriben con las líneas y los colores que el artista produce con pinceles y pintura para crear la dinámica a través de la cual lo pictórico genera a lo metapictórico.

Octavio Paz señala una tensión contradictoria que caracteriza lo que escribe Baudelaire como crítico de arte:

La oposición entre lo pictórico y lo meta-pictórico, resuelta al fin en beneficio de lo primero, se reproduce en la relación también contradictoria entre «lo eterno y lo transitorio»: el modelo ideal y la belleza singular.[8]

El sujero de «Le peintre de la vie moderne», Constantin Guys, abarca estas contradicciones precisamente porque, aunque no logra alcanzar lo eterno en sus dibujos de la vida parisina, tiene mucho éxito en documentar el momento fugaz y las rápidas impresiones que forman la base de la definición de la modernidad de Baudelaire. No es simplemente el testimonio *evanescente* del presente que atrae a Baudelaire en el trabajo de Guys, sino la minuciosidad casi perfecta del artista. El ámbito del trabajo de Guys, según la crítica de Lois Boe Hyslop, es sumamente completo:

... Un estudio de los centenares de dibujos que hizo Guys durante sus años en París nos da un retrato auténtico de las costumbres, la ropa, las preocupaciones y los entretenimientos de los niveles altos y bajos de la sociedad parisina de esa época.[9]

[7] *Carlos Martínez Rivas, entrevista personal, julio de 1982, en este mismo número.*

[8] *Paz, 35.*

[9] *Lois Boe Hyslop,* Baudelaire, man of his time *(New Haven: Yale UP, 1980), 42. trad. de SFW.*

André Ferran en *L'Esthétique de Baudelaire* concuerda que el mérito de Guys «est d'apporter avec des maladresses et des nonchalances les archives de la vie de son temps.»[10] Pero lo que nos interesa, por supuesto, es cómo el «tableau de la vie extérieure», que Baudelaire encuentra tan admirable en el trabajo de Guys (aunque Baudelaire lo pone en una categoría junto con el de los *poetae minores),* se manifiesta en el texto poético dada la conciencia del poeta de que lo efímero coexiste con lo eterno en proporciones iguales.

Dos poemas sirven como ejemplos de cómo ambos poetas intentan resolver esta dificultad estética. Ningún texto, tal vez, plantee el problema de una forma tan directa como «A une passante» de Baudelaire:

Un éclair... Puis la nuit!— Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître.
Ne te verrai —je plus que dans l'eternité?

La oscuridad traba la belleza de una mujer mientras ella, la transeúnte, desaparece en una calle atestada. La naturaleza transitoria del encuentro imaginado, tan poderoso que el poeta cree que le ha dado una nueva vida, depende de la imposibilidad de su repetición y de su conjugación incierta con la eternidad.[11] Un momento similar ocu*rre en la enigmática sección con la que se abre «Dos murales U.S.A.». El poeta transforma el acontecimiento cotidiano de una mujer pasando por las puertas automáticas de vidrio de un almacén en una meditación sobre la vida moderna:*

Bajo la alta pública mecida cuna de luz
　　en va y ven;
por la batiente lámina de reflejo y ráfaga
　　entras:
en sandalia la planta pie celeste.
A mano grande como pie abierto como risa.
　　Suelta
la crin de púrpura y herrumbre,
　　greñas
amparando la negligencia del siglo.[12]

Tal como en el poema de Baudelaire, la figura femenina se mueve en un ambiente público. El poeta se dirige a ella de una forma directa tuteándola mientras reconstruye en su imaginación la escena observada aunque no se hizo ningún contacto personal. Este monólogo, o diálogo no correspondido, contribuye en ambos textos a un sentido

[10] *André Ferran,* L'Esthétique de Baudelaire *(Paris: Nizet, 1968), 479.*

[11] *cf. Carlos Martínez Rivas. «En la carretera una mujerzuela detiene al pasante»,* La insurrección solitaria *(Managua: Nueva Nicaragua, 1982), 115-16. En este poema, Martínez Rivas alude de una forma notablemente literal a la idea de Baudelaire de renacimiento:*

En su vientre lo conservaba
cada mujer. No encinta
de un hijo de él sino preñada
dél.

[12] *Cf. Martínez Rivas, entrevista personal. «... En 1955, estando en Bullock's, una red de almacenes que hay en California, vi entrar a la muerte que es esta mujer, la muerte entrante. Entonces yo apunté en una tarjetita que tengo como reliquia personal: La mujer que vi en Bullock's. No olvidar. Escribir un posible poema que se llamaría "Reflexiones sobre una transeúnte"».*

de futilidad y de patetismo. Como la figura asociada con el subtítulo de la primera sección de «Dos murales U.S.A.» («La muerte entrante»), la mujer con sandalias y melenas teñidas es a la vez representativa de su época y vinculada con la eternidad.

Ambas mujeres son emblemas de la belleza según los respectivos poetas la aprecian. Tienen mucho que ver con lo que Baudelaire llama «el heroísmo de la vida moderna», una idea que introduce en su «Salón de 1845» («Nadie tiende la oreja al viento de mañana, pero el heroísmo de *La vida moderna* nos rodea y nos aprisiona.»)[13] y desarrolla con mayor amplitud en lo que escribe en el Salón del año siguiente:

> Antes de tratar de distinguir el lado épico de la vida moderna, y antes de dar ejemplos para comprobar que nuestra época no es menos fértil en temas sublimes que en épocas anteriores, podemos afirmar que como todos los siglos y todos los pueblos tan tenido su propia forma de belleza, así inevitablemente tenemos la nuestra.
> Todas las formas de la belleza, como un posible fenómeno, contienen un elemento de lo eterno y un elemento de lo transitorio —de lo absoluto y de lo particular. La belleza absoluta y eterna no existe, es decir es solamente una abstracción desnatada de la superficie general de distintas bellezas. El elemento particular en cada manifestación procede de las emociones: y tal como tenemos nuestras emociones particulares, así tenemos nuestra propia belleza.[14]

Baudelaire destaca además cómo los temas privados, como por ejemplo los habitantes criminales de un gran centro urbano, son más heroicos que los sujetos públicos y oficiales.

Pintando la ciudad moderna llena de sueños

Para Baudelaire y Martínez Rivas, la modernidad se compone de opuestos. El mundo intensamente subjetivo e individualista del poeta coexiste con la realidad de las calles, la muchedumbre y la cultura popular. Las «emociones particulares» de los dos poetas definen la belleza moderna como una manifestación de las vidas de los miserables. Según Octavio Paz, estos personajes, que incluyen a los viejos y los enfermos, los mendigos, los músicos callejeros, los criminales y las prostitutas, forman un grupo selecto cuyos rostros desdichados resumen «lo bizarro, lo irregular y lo disforme, todos los atributos de la belleza moderna... El signo de la modernidad es un estigma: la presencia herida por el tiempo, tatuada por la muerte».[15] El poeta es un *flâneur,* un observador solitario en las calles, un fenomenólogo itinerante, un compendio caminante de la vida en la ciudad. Hay una cualidad anónima en cuanto a estas personas en los poemas de Baudelaire y Martínez Rivas a pesar de la abundante y detallada descripción de su aspecto físico. Se piensa por ejemplo en los «sabots lourds» de la *mendiante rousse,* de Baudelaire y las sandalias con «la suela de palo» y «la hedionda correa» que lleva la mujer en el comienzo de «Dos murales U.S.A.»

Ambos poetas dependen de una intimidad impersonal con el sujeto para poder establecer vínculos entre lo particular y un absoluto que muchas veces expresa deficiencias

[13] *Mayne, 37-38. Trad. de SFW.*
[14] *Mayne, 126-27. Trad. de SFW.*
[15] *Paz, 37.*

sociales. En «Les sept vieillards» de Baudelaire, por ejemplo, el poeta se asombra con «ce sinistre vieillard que se multipliait!». Parece que el poeta está consciente de cómo la sociedad industrializante europea de la mitad del siglo diecinueve empieza a fabricar la miseria en serie. La vida en un centro urbano del siglo veinte en los Estados Unidos de «Dos murales U.S.A.» es de otro orden. Contra el vacío y la enajenación de la vida moderna como la percibe, Martínez Rivas opone las vidas «heroicas» y la belleza de algunos de los mismos personajes marginados que habitan los poemas de Baudelaire:

¿Acaso
aquí, el grito
del vendedor; el silbido
de la ramera; el *toc*
toc
del cojo;
los arrastriscos
contrahechos en sus muñones, como
candelabros arrumbados;
¿acaso
el pobrecito hablador;
la miseria y su tonadilla —digo
se desdentado hueco músico— halló
pérdida
pozo
eco en la colmenar oreja vacía de la piedra?

El narrador en el poema de Martínez Rivas está despojado de la piedra y de la historia humana asociadas con una cierta arquitectura que existía en la Europa de Baudelaire, pero no en los Estados Unidos, un país en que el presente es ensordecedor y el pasado es mudo. Según el hablante lírico de «Dos murales U.S.A.», el presente de los «Tableaux parisiens» de Baudelaire es más aceptable que un mundo contemporáneo que Martínez Rivas caracteriza en otro poema como «plástico, supermodelado y vacío».

Las víctimas vivas de la modernidad poseen para ambos poetas una especie de heroísmo que, en cierto sentido, se puede transferir al proceso de la creación de la belleza literaria de una realidad dolorosa. El crítico Jean Starobinski destaca estas posibilidades heroicas que el presente ofrece al poeta:

A la vulgarité ou à la veulerie de l'âge moderne, Baudelaire n'oppose pas un art du passé, mais un art de la *modernité*. Il oppose à un present désastreux un présent héroique. On notera que pour Baudelaire le *présent* est à la fois la point de la plus douloureuse désillusion, du découragement le plus profond, et le site où doit surgir la beauté neuve et bouleversante. [16]

No obstante, es sumamente problemática la cuestión del realismo y cómo se transforman en poesía los elementos del mundo exterior. ¿Qué agrega el poeta a lo estrictamente documental (si existiera una categoría tan racional y empírica) para crear un poema como «Les aveugles» o la tercera sección devastadora del mural diurno de Martínez Rivas en que el césped de los Estados Unidos se convierte en «los lozanos vastos/ altos pastos del pánico»? La respuesta, según el crítico Wolfgang Drost tiene que ver

[16] *Jean Starobinski, «De la critique à la poésie»* Preuves *(Mai 1968), 18.*

con una doble posición que asume el poeta. El comentario de Drost sobre los «Tableaux parisiens» también ilumina la técnica literaria de «Dos murales U.S.A.»:

La position de Baudelaire est donc double. Son «dégoût pour le réel» ne va pas jusqu'à récuser la représentation du monde extérieur. Bien au contraire, il exigeait la réalité, mais pleine de vibrations, chargée d'idées et d'émotions. [17]

En el poema de Baudelaire «Les aveugles», por ejemplo, el poeta carga la realidad con sus propias emociones particulares mediante la observación cuidadosa de sus sujetos. Pero el poeta penetra no el carácter de ellos, sino su propia psique:

On ne les voit jamais vers le pavé
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel...
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?

Por último los ciegos del poema de Baudelaire se conforman a las propias limitaciones y aspiraciones del poeta. Las cualidades meta-pictóricas de esta escena parisina cotidiana, sin embargo, trascienden al poeta individual y también los llamados aspectos «reales» del mundo exterior que el poeta transforma en verso. El crítico André Ferran señala estos rasgos del acercamiento de Baudelaire al proceso creador:

Ne croyons pas qu'il incline au réalisme. Le peinture de la vie réelle ne vaut pour lui que transformée para le tempérament de l'artiste, animée par son imagination. La modernité s'enrichit toujours pour lui des synthèses ou des crystallisations que les souvernirs ou la sensibilité personelle de l'artiste y rattachent à l'heure de la création. [18]

Los poderes intrinsecamente alusivos y analógicos de la imaginación poética da a los «Tableaux parisiens» y a «Dos murales U.S.A.» la capacidad de crear puentes no solamente entre los distintos idiomas de la poesía y la pintura, sino también entre civilizaciones y períodos históricos dispares. [19] Un cuadro de Bruegel y una fotografía de Brassaï, por ejemplo, parecen surgir de y convertirse en estos textos de Baudelaire y Martínez Rivas a pesar de las barreras del tiempo y del espacio.

Es importante acordarnos de que las figuras humanas que pueblan estos poemas tienen un contexto —la ciudad. La poética del espacio reinante es el ambiente urbano que da forma al texto. Anteriormente hablamos de la verticalidad de las respectivas ciudades y cómo facilita la perspectiva elevada del poeta en ciertos poemas de Baudelaire y en algunas secciones del poema largo de Martínez Rivas. También mencionamos la importancia del plano horizontal del paisaje urbano y cómo, con sus calles atestadas, afecta al poeta como *flâneur* que observa a la multitud en sus actividades de día y de noche. La ciudad misma no es fija —siempre cambia. Como las personas que la habitan, la ciudad también es como un ser sensible inseparable de los estados emocionales de los hablantes. Uno piensa por ejemplo en la ciudad personificada en el poema de Baudelaire «Le Crépuscule du Matin»: «Et le sombre Paris, en se frottant les

[17] *Wolfgang Drost, «De la critique d'art Baudelairienne»* Baudelaire: Actes du Colloque de Nice (25-27 mi 1967) *(Mónaco Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1968), 87.*

[18] *Ferran, 480.*

[19] *Ver Paz, 59.*

yeux,/ Empoignait ses outils, vieillard laborieux.» París y Los Ángeles en los poemas de Baudelaire y de Martínez Rivas ejercen el mismo tipo de influencia horrífica y carismática que otras ciudades literarias —Dublin de Joyce, Nueva York de García Lorca y Alejandría de Durrell.

Al mismo tiempo, sin embargo, el espíritu de la ciudad parece paradójicamente desligado de sus habitantes afectados. Baudelaire, por ejemplo, es testigo de los cambios radicales de la imagen de París realizados por Hausmann, cuando las calles serpentinas medievales se transformaron en bulevares anchos y modernos. «Le vieux Paris n'est plus» comenta Baudelaire en «Le cygne». Pero las alteraciones físicas de la ciudad proceden con mayor rapidez que la capacidad de la humanidad de adaptarse al nuevo espacio en que va a vivir: «(la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! Que le coeur d'un mortel)». Baudelaire sigue en el mismo poema con la idea de que la humanidad, o por lo menos el hablante en el poema, puede que sea incapaz del cambio que corresponde al nuevo contorno urbano:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Baudelaire asocia el peso de la memoria con la roca, el material que se destruye y que se usa para crear de nuevo con una nueva forma la «cité pleine de rêves.»

Es la ausencia de la piedra, como quedó dicho anteriormente, lo que Martínez Rivas lamenta en la segunda sección de «Dos murales U.S.A.». Este mural nocturno que lleva el subtítulo «Aquí falta la piedra» describe un mundo que siempre está en construcción *(«Stop/road closed»)*, un falso «simulacro/de piedrasobrepiedra» que parece consistir en algo con tan poca sustancia como un dulce:

Aquí, en cada esquina
día a día
todo el año

al sol
ensordecedor

el taladro
horada
la cáscara
de asfalto

perfora
buscando
roca

halla sólo
turrón poroso

La ciudad contemporánea de los Estados Unidos produce temor en el hablante precisamente por causa de la impermanencia de su composición y su incapacidad consecuente de aguantar ni siquiera las agresiones de los insectos:

Que de noche
tenemos miedo
porque falta
la piedra. Y da pavor el cartón. La ciudad de cajas
vacías. Su rumor
solitario
de papel carcomido por cucarachas.

En sus esfuerzos para sobrevivir las deficiencias de las ciudades modernas que habitan, Martínez Rivas y Baudelaire crean a través de sus imaginaciones un mundo ideal asociado con una arquitectura clásica o bíblica. Su utopía no es un ambiente natural y rural, sino algo construido por manos humanas: las arcadas, las fuentes y los acueductos. Esta combinación de piedra y agua, vinculada con un estado espiritual elevado, tiene una atracción especial para ambos poetas-pintores de la vida moderna. El mundo idealizado de Baudelaire en «Rêve Parisien» es un cuadro dentro de un cuadro. El poeta sueña su lienzo para crear un conflicto dinámico entre la perfección meta-pictórica y el horror pictórico:

Et, peinte fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni...

El final breve de la segunda parte del poema, fijado en un pasado reciente, es suficiente para destruir el mundo arcaico que el poeta ha generado en su imaginación:

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits...

Las fuentes en la penúltima parte de «Dos murales U.S.A.» expresan la realidad metafísica del individuo al borde de la muerte. El poeta presenta la piedra de un mundo que no existe en su cuadro de un inminente entierro imaginario:

¡Y dormir! Laja sobre bloque, dolmen
donde para morir ese segundo
hondo de nada y sueño de la vida.

En alianza con las secretas inextricables
apresuradas vertientes (aunque
espera: más bien lentas...¡Sí! Veneros
fluyendo apenas un poco más lentos que el tiempo),

piedra contra la piedra.
Puesto el oído en el profundo
callar de su corazón acueducto...

La intangibilidad del vacío de la mortalidad se opone a través del acto de colocar la carne humana contra la dureza de la piedra. El agua que corre, llevada por el corazón como acueducto, es la fluidez del ser que trasciende el tiempo[20].

La ciudad posee una atracción fatal para Martínez Rivas y Baudelaire debido a su capacidad de enmascarar la mortalidad y de separar la muerte de la intimidad. Para el hablante en sección I, parte 3 del poema de Martínez Rivas, el semáforo ya no es un objeto moderno inofensivo que se utiliza para controlar la circulación del tráfico, sino que emerge del texto como *dramatis persona* con una dimensión terrible que desmiente su aparente estado inanimado y utilitario:

> Pero
> no te conozco Máscara désta Muerte CARÁTULA
> ESMERALDA
> TOPACIO
> ¡huy, ROJA! ¿quién es eso? Espectro para
> la fertilización del pánico.

El semáforo es una expresión de la misma incógnita («Pero no te conozco») como la mujer que duerme al lado del narrador en la siguiente parte del poema («Te desconozco»). Es así también en «L'Amour du Mensonge» de Baudelaire —un poema que perfectamente se puede leer como una apóstrofe a una ciudad personificada— en que la mujer cuyos ojos atraen «comme ceux d'un portrait» es un oasis secreto de lo mórbido y lo vacío. El poeta adora su belleza, a pesar de su «bêtise» y su «indifférence», a causa de lo que oculta: «Masque ou décor, salut!» Estos enmarascamientos literarios resumen las dificultades estéticas de la pintura en general como la define Octavio Paz en su ensayo sobre Baudelaire:

> El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición de la presencia es la representación... La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada: es la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte.[21]

El texto poético, como todos los aspectos del lenguaje, significa un alejamiento de su sujeto que cobra mayor importancia por lo que oculta que por lo que revela.

La figura femenina en «Dos murales U.S.A.» y «Tableaux Parisiens» se asocia con un poderoso mundo infernal en que el ser es a la vez afirmado y anulado. El narrador del poema de Martínez Rivas pide a la mujer (que forma parte de un cuadro-poema cubista al estillo de Picasso y Reverdy con sus «tres perfiles y cinco codos») que le transporte a los límites de la mortalidad a través de la constricción del acto sexual:

> Aprieta
> las rodillas
> de cráneos de mellizas.
> Cierra las piernas
> cierra las tijeras
> de la Parca.

[20] *Cf. Charles Baudelaire, «Le Jet d'Eau». Los vínculos metafísicos entre fuente, alma y corazón en este poema se parecen mucho a la estructura metafórica de Sección II, parte 5 de «Dos murales U.S.A.».*

[21] *Paz, 33.*

Prénseme la trampa
de tu hueso. Sienta
la presión de tu muerte. Sepa
el grado exacto de prensilidad de la
muerte encarnada
de la carne descarnada
de tu esqueleto escarlata.

El hablante en «Danse Macabre» de Baudelaire recorre el terreno de la necrofilia con la misma pasión:

Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?
Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette?
Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.

La presencia de la muerte (en su encarnación femenina esquelética) es algo que desean ambos poetas y parece ser derivada de una profunda misoginia. Por consecuencia, el retrato de estas mujeres refleja una intensa, pero altamente cuestionable (en términos morales), realidad metapictórica.

Sin embargo, la caraterización de mujeres que las reduce a pantallas sobre las cuales se proyectan las propias obsesiones de los poetas es parecida al retrato de las demás figuras degradadas en «Tableaux Parisiens» y «Dos murales U.S.A.» Es simplemente el resultado de las «emociones particulares» de estos dos poetas mientras se convierten en arte, lo que el crítico Jean Starobinski llama el «spectacle extérieur»:

Il reste au poète le pouvoir de faire face à l'injustifiable et de dire allégoriquement son expérience intérieure de la perte de sens, de la désorientation —c'est-à-dire sa façon de prendre *en lui* et d' amplifier le no— sens du spectacle extérieur.[22]

Aunque la dialéctica del interior y del exterior no puede justificar un acercamiento ético no justificable de parte de los poetas, sí ilumina su manera de actuar como creadores. También precipita el colapso de las superficiales y engañosas etiquetas de «exteriorismo» e «interiorismo» que se usan para describir la poesía nicaragüense de la llamada generación del cuarenta hasta el presente. Se podría decir de los dos poetas principales de esta generación que Carlos Martínez Rivas es tan exteriorista como Ernesto Cardenal. En las palabras del poeta y crítico nicaragüense Álvaro Urtecho, «ni el exteriorismo ni el interiorismo existen en estados químicamente puros.»[23] Urtecho caracteriza «Dos murales U.S.A.» como un poema que abarca las dos grandes tradiciones de la poesía: la épica y la lírica.

Hasta cierto punto, Martínez Rivas es parecido a Picasso, otro artista del siglo veinte que conserva muchos ideales estéticos del siglo anterior. En su libro *The success & failure of Picasso*, John Berger hace una paráfrasis de Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* y habla de Picasso con un «invasor vertical», un hombre primitivo, un bárbaro cuya obra artística siempre contiene algo del propio país del creador y también del

[22] *Starobinski, 22.*

[23] *Álvaro Urtecho, entrevista personal, julio de 1982, inédita.*

pasado.[24] Martínez Rivas mantiene las mismas cualidades salvajes en su poesía que Baudelaire exalta en la pintura de Delacroix. Pero existe una diferencia fundamental: lo de Martínez Rivas es un salvajismo centroamericano.

Por último, Baudelaire y Martínez Rivas dejan con sus lectores sus mundos pintados con palabras que a la vez retratan y transforman en poesía la vida moderna urbana. El lector, en este contexto, es un espectador quien, según el crítico Gaëton Picon, «recevra l'espace comme une exhalaison de la surface. La vie et l'espace ne seront plus representés, mais présents».[25] La coexistencia de los elementos pictóricos y metapictóricos de «Tableaux parisiens» y «Dos murales U.S.A.» da a estos textos una inmediación que abarca tanto lo efímero como lo eterno según define Baudelaire estos términos en su ensayo «Le peintre de la vie moderne». De hecho, los poemas en su totalidad poseen el tipo de circularidad bien concebida que aumenta la longevidad de un texto. La serie de poemas de Baudelaire empieza con «Le soleil», sigue con la realidad nocturna de «Crépuscule du soir» y concluye con «Le crépuscule du matin» en que París se despierta para comenzar otro día laboral infructuoso. De igual forma, el poema de Martínez Rivas abre con un «Mural diurno», sigue con un «Mural nocturno» (del mismo alto nivel poético como los tres «Nocturnos» de Rubén Darío) y cede ante la traición de la madrugada que no ofrece al poeta ningún consuelo. Los últimos versos de «Dos murales U.S.A.» con «el canto del gallo» recuerdan la traición a Cristo de Pedro, cuyos «amargos largos sollozos» se convierten en un grito contemporáneo de angustia existencial.

Steven F. White

[24] *Ver John Berger,* The success & failure of Picasso *(London: Writers & Readers, 1980, 40.*

[25] *Gaëton Picon, «La qualité du présent»,* Preuves *(Mai 1968). 25-26.*

Entrevista con Carlos Martínez Rivas

Carlos Martínez Rivas, nacido en 1924, es reconocido como «el poeta de los poetas». Debido sobre todo a su aversión a la publicación de su obra, Martínez no es muy conocido fuera de un grupo pequeño de escritores internacionales que incluye a Octavio Paz y Vicente Aleixandre. Las primera dos ediciones de su único libro, *La insurrección solitaria,* están agotadas pero afortunadamente la Editorial Nueva Nicaragua sacó una tercera edición de diez mil ejemplares en 1983.

Martínez es el legado de Baudelaire al mundo moderno. Cuando no anda vagando en sus poemas por las calles de Los Ángeles, Madrid, o Managua observando la vida urbana, es el «niño desheredado» de Baudelaire. De alguna forma, no obstante el grado en que Carlos Martínez cumple con el papel del *poète maudit,* uno siente la compulsión de permitirle al «genio» del arte del poeta redimir el abandono y la auto-indulgencia de su vida. En este caso, como resultado de la naturaleza legendaria de su carácter, la vida de Martínez es más grande que la vida. Tal vez, como dice Beltrán Morales en otra entrevista: «Yo creo que tendemos a exagerar la genialidad de Carlos Martínez porque en cierta forma todos quisiéramos ser él.» Es decir, satisface lo que hemos heredado de los románticos —la idea del artista superior con su halo y vida de bohemio. Aunque la declaración «política» de la vida y obra de Carlos Martínez es decididamente apolítica, cabe preguntarse hasta qué grado lo es, aún cuando, como dice el poeta, su insurrección es cultural.

En la conversación que sigue, el poeta describe el proceso de la creación de *La insurreción solitaria* en los años 40 mientras vivía en París. Habla también de sus encuentros con Octavio Paz, Julio Cortázar, André Breton y el grupo surrealista. Además de discutir su «amistad personal» con Baudelaire, Burns, Villon y otros «delincuentes» literarios, Martínez reflexiona sobre la génesis de «Dos murales U.S.A» (un poema largo y complejo que se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1964 y que según él fue escrito en las calles de Los Ángeles, California, cuando trabajaba de mensajero en los años 50). El poeta define sus afinidades con la literatura del Siglo de Oro de España, y habla de las diferencias profundas entre su propia poesía y la de su compatriota generacional, Ernesto Cardenal.

Que yo sepa, Carlos Martínez Rivas nunca ha dado una entrevista hasta el momento. Fue difícil vencer su rechazo categórico a la grabadora y a una lista de preguntas. El primer intento fue desastroso: Carlos tomó casi una botella entera de ron en menos de media hora. Otro intento posterior tampoco dio resultados porque de repente el

poeta anunció que tenía una reunión importante —que era una fiesta bastante alegre en la casa de un vecino— y salió. El tercer intento, entonces, me sorprendió totalmente. La conversación duró casi siete horas debido a una serie de circunstancias fortuitas, incluyendo una falta de transporte y una tormenta tropical violenta. La entrevista comienza con el poeta describiendo su lucha con el alcoholismo.

—Me he curado un poco. Ya he conseguido Ativan. Es que se me terminó la reserva de Ativan y mi cuerpo se había acostumbrado a su dosis. Ya tengo yo mi instrumental también. Resulta que me encontré indefenso anoche. Ante toda la noche cuando se me retiró todo el vodka y el ron, temprano, allí comenzó la angustia cuando uno se queda solo en la cama. Comencé a dar vueltas y vueltas y vueltas y comenzó algo que no tenía hacía años. Me afligió mucho. Creía que iba a morir.

—¿Y no avisaste a nadie?

—No. Que muera solo uno. ¿No te parece? Si hay un insomnio ¿por qué va a haber dos? Eso hay que aguantarlo solo. Cuando tuve yo mi infarto en Madrid en 1969, lo que más me preocupó fue toda la complicación —porque yo había observado lo difícil que era sacar un ataúd por la escalera. Lo único que contemplé— qué hombre más práctico que soy yo —era la dificultad del ataúd. Entonces me tendrían que sacar dentro de una sábana. Empecé a ver las dimensiones de la escalera. Esos arquitectos no contaron con la muerte. No supe que había tenido el infarto sino hasta años después hasta que el doctor me hizo un reconocimiento general y encontró una severísima cicatriz en el corazón, carne muerta, creo. Y me dice, «¿De qué será eso?» «Ahí», le dije yo. Yo había apuntado en mi diario todo lo que yo sentía. Y era el infarto. En ese entonces mi preocupación era lo que iba a causar a los dueños de la casa, las molestias de un cadáver. Pero yo escribí inmediatamente después todo lo que yo sentí hasta que llamé a la señora con quien yo tenía un seguro de clínica. Termina mi narración en ese momento. Recuerdo que parecía que estaba en los Estados Unidos porque yo casi acababa de colgar el teléfono —pocos minutos después— y apareció el doctor. ¡Qué eficiencia! Él me preguntó algo sobre mis costumbres, mi vida, y mis condiciones emocionales. «Ah, no» me dice. «Suele que usted sufre mucho por los niños suyos; usted siente muy solo, y usted además se dedica a escribir y ustedes los escritores son un poco gente fuera de lo común en emociones. Usted sufrió un susto, pero no es nada.» En mi diario de esa fecha describí cuando me acerqué al espejo que mis ojos ya no veían; lo que quería decir es que ya estaba muerto. Yo estaba pálido, pálido y los ojos sin mirada. Dejé la puerta abierta y me acosté ya dispuesto a fallecer. Algo similar me pasó en la Intecna, donde vivo en Granada, que no quiero que me pase ahora. Un día tuve un choque anafiláctico que es una intoxicación de vitaminas. Entonces yo me sentí absolutamente peor que en Madrid. En un momento perdí el conocimiento, casi. Me puse mi bata porque una amiga mía, Eunice Odio, estuvo quince días muerta en su bañera. Dije, «No quiero que pase esto. Si yo muero esta madrugada, no quiero que me encuentren como Julio César.» Quien, según Thornton Wilder en *The ides of March,* se cubrió por pudor cuando lo atacaron a puñaladas. Yo duermo desnudo por el calor, de costumbre. Así que me puse mi bata azul y dejé la puerta entreabierta y también me acosté. Pero debemos empezar con las preguntas.

—Una de las cosas que más me impresionó de tu libro, *La insurrección solitaria,* es su coherencia, su unidad. No es simplemente una colección de poemas líricos sueltos. Me gustaría saber si podrías describir la estructura del libro.

—Magnífica pregunta. Y siempre se lo dije a Octavio Paz. En los mismos tres meses en 1950-51, yo fui acumulando *La insurrección solitaria* en mi cuerpo. El último poema que yo había escrito era «Eunice» a Eunice Odio en 1945. Eunice es un bello nombre. *Eunike:* «bella victoria» en griego. *Nike* es «victoria» y *Eu,* como las Euménides, es el prefijo de bueno, de bondadoso. Los griegos no hacían diferencia entre lo bello y lo bueno. Es decir: *Pulcra aunt qua visa placent.* Bello es lo que visto agrada. Al mismo tiempo decía, que es bueno lo que es propio para el ser. Se hermanaba belleza con bueno. Lo que era bueno era necesariamente bello, y viceversa. No había dicotomía como hubo cuando el cristianismo estableció de que había cosas bellas que eran del diablo. Entonces, volviendo a la pregunta, yo escribí en tres meses *La insurrección solitaria.* Quizás en menos tiempo. Yo digo tres meses por poner un margen que no sorprenda tanto. Pero yo creo que probablemente en un mes. Claro, la había escrito desde que estaba en Madrid. Pero yo, desde que escribí en 1945 el poema para Eunice, recién llegado a España, estuve en silencio hasta que se nos murió Joaquín Pasos. Entonces rompí el silencio con el poema a Joaquín Pasos en febrero de 1947. No volví a escribir excepto cuando mi amigo León Pallais se ordenó como sacerdote y escribí «Romanzón». Son las únicas tres cosas que escribí en años y años de experiencia en España. Los estímulos exteriores e interiores para escribir los fui conservando dentro de mí, acumulando dentro de mi poesía y rigor. Es decir, emoción y vigilancia. Estuve en París. Andábamos juntos, Octavio Paz, Julio Cortázar y yo. Escribimos en ese mismo momento, cada uno un libro. Octavio, *¿Águila o sol?;* Julio, *Bestiario;* y yo, *La insurrección solitaria.* Los tres están fechados en 1951 aunque no publiqué *La insurrección* hasta 1953, por lo que no he publicado en veinticinco años hasta *Allegro irato.* Y si no me había obligado Rafael Hueso, seguiría mi *Insurreción* inédita.

—¿Había una especie de intercambio de ideas entre ustedes tres?

—Nosotros nos veíamos. Éramos amigos. Una noche Octavio me invitó a cenar y me dijo, «Quiero entregarte algunos originales y entre quince días vuelves a cenar conmigo para que me devuelvas esos originales con anotaciones. Porque aunque tengo los mejores poetas de Europa como amigos, son franceses. Otros son peruanos o argentinos como Cortázar. Tú sabes que el juicio en que yo confío es el tuyo.» Le devolví el libro lleno de anotaciones marginales. Eso fue muy curioso porque se ve que no es cierto cuando alguien pide un juicio sincero. En el libro, todos son poemas en prosa y surrealistas. Yo le llamaba la inmolación del talento de Octavio Paz a sus amigos surrealistas o al movimiento surrealista. Fue una inmolación que él hizo. Así que el libro era en general pobre, como era pobre *Bestiario* de Cortázar. Eran libros europeos.

—¿Y Octavio Paz te presentó a los poetas surrealistas?

—Estaban vivos todos los grandes poetas surrealistas y eran íntimos amigos de él. Octavio ya era un poeta bastante conocido y tenía su posición de diplomático como secretario de la Embajada de México. El estaba muy bien vinculado. Gracias a él he conocido todas las grandes galerías, pintura, poetas y el grupo surrealista. Estuve con

Marx Ernst, Paul La Forgue, André Breton, Paul Eluard. Fuimos a la casa de Breton y a veces estaba su hija, Aube, al fondo, sencillamente planchando. En ese tiempo Breton era un hombre que parecía muy viejo. Pero no era así. Nació en 1896. El año en que nació también el gran poeta italiano Eugenio Montale. El año en que se publicó *Los raros.* El año en que murió Verlaine. El año en que por primera vez se puso *La gaviota* de Chekhov con gran desastre. ¡Las coincidencias de la cultura! Entonces, imagínate qué joven era André Breton en 1950. Tenía 54 años. Era cuatro años menor de lo que soy ahora. Yo tuve ese contacto con él. Una vez me dijo, «Que faits vous?» «Estoy escribiendo un libro» «Oh» me dijo él con un brillo en los ojos y una expresión que tenía. Tenía una fisonomía impresionante. «Me alegra mucho.» Y era precisamente *La insurrección solitaria.*

—¿Y la estructura de *La insurrección solitaria?*

—Bueno. Yo recuerdo que era el asombro de mis amigos cuando les leía diariamente cómo iba saliendo el libro.

—¿Cómo trabajaste?

—Yo recuerdo asombrado cómo escribí un poema tan rico como es «Las vírgenes prudentes». Me vine de cenar donde Octavio, caminando. Siempre he sido un ambulante nocturno de grandes ciudades. Recuerdo que eso llevaba como dos o tres horas. Me vine caminando del Bois de Boulogne que era el extremo de París donde vivía Octavio en una casa muy elegante en la rue Víctor Hugo. Me vine caminando hasta la rue Cassette. El vivía en la rive droite y yo en la rive gauche. Fui caminando y pensé en el poema y cuando llegué a mi habitación era tardísimo. Ya no digamos que era alta noche. Ya era casi baja madrugada. Pero me dije, «Esto no se me escapa. Si no lo escribo ahora, si me acuesto a dormir... Entonces con la enorme fatiga de la noche con Octavio, con la fatiga de la caminata, sin embargo yo escribí de un tirón el manuscrito. Lo guardé contentísimo y me fui a dormir. Dejé clavada a la familia de que no me llamara, porque había sol cuando yo terminé. Y me despertaron a las cinco de la tarde. Así, cogí el manuscrito y fui a buscar a dos amigos míos y les leí la maravilla de *Las vírgenes prudentes.* Yo recuerdo cuando a Octavio Paz le leí ese poema que quiero tanto, «San Cristóbal». Cuando dice, «—¿Hay paso?— gritó el niño/ mirando hacia lo oscuro/ en los últimos límites/ de lo bruto.» Octavio dijo, «Momentito, ya comenzar un poema con eso, con semejante expresión, la naturaleza deja de ser de nuestra tierra. Es como la Estigia, el infierno.» Era un asombro todos los días mi lectura de *La insurrección...* El poema, «Pentecostés en el extranjero», fue escrito en la casa de Octavio Paz. Estábamos Elenita (la esposa de Octavio), Octavio y Ernesto Cardenal que acababa de llegar con Ernesto Gutiérrez. Y también estaba Teresita Ramírez que en ese tiempo andaba con Cardenal en París. Se propuso que escribiéramos un poema cada uno. Era el día de Pentecostés. Nos pusimos a considerable distancia en la gran mansión de Octavio. Ernesto no escribió nada. Octavio salió diciendo «No me salió nada.»

—¿Y esa parte en el poema que dice, «El murado yo voluntarioso con ceño de diamante»?

—Es Castiglione, Leonardo. Es el hombre del Renacimiento, cuando todavía hay una individualidad.

—¿Entonces el resto del libro es de París?

—Después, algunos poemas fueron añadidos en Nicaragua, por suerte, como no llegué inmediatamente a publicarlo, sino que lo guardé en la gaveta. Eso fue de agosto de 1951 a agosto de 1953, cuando me fui a México. Aquí escribí, por ejemplo los epigramas del mundo que me rodeaba —una crítica— y le coloqué a esa sección el título, *El monstruo y su dibujante.* Eso es lo que pasa en *Allegro irato.* El libro en general se llama *Allegro irato* pero tiene sus secciones como *La insurrección solitaria:* «Fantasmas y pretextos», «Esquina con esperanza», «Esquina sin esperanza» y otras. Esa unidad —estoy completamente de acuerdo— no es una colección que se fue acumulando de poemas como *Prosas profanas* o *Cantos de vida y esperanza* que después de publicar una serie de poemas en diferentes revistas de pronto Darío dice «Ahora voy a hacer un tomo.» Allí no. En mi libro todo fue hecho en una acumulación solitaria y luego lo vertí en una forma como de sangría, como si yo hubiese abierto una vena. Y salió *La insurrección solitaria.* También en Nicaragua añadí un poema que aprecio mucho: «En la carretera una mujerzuela detiene al pasante».

—¿De dónde viene el título de ese poema?

—Ese día yo andaba en carro con Ernesto Cardenal y otros amigos. Una prostituta que se llamaba Marina detuvo el carro. Y dijo, «¿Va Carlos Martínez allí?» Nosotros teníamos una ruta en la vieja Managua muy conocida —la Versailles, un sitio de diversión. Y fíjate, cuando murió mi mamá apareció en el periódico la noticia: «Doña Berta Novoa Rivas...» y la Marina me llevó a su propio cuarto donde siempre llegábamos y vi que estaba con candelas la fotografía de mi mamá, con una gran admiración. La Marina. A veces me pregunto qué se habrá hecho esa gente. Son como mitos: inexistentes y al mismo tiempo persistentes; como los mitos. Inexistentes porque trascienden su propia persona, y persistentes porque ahora habrá otra Marina, una equivalente. Siempre hay una Perséfona, una Deméter, una Venus.

—¿Por qué empieza *La insurrección solitaria* con esa cita tan misteriosa de *El Quijote?*

—Al contrario, es descriptiva: «Fuego soy apartado y espada puesta lejos.» *La insurrección solitaria* es eso: fuego apartado y espada puesta lejos. Espada es un arma y el fuego es una cosa viva —dos cosas que se pueden llamar completamente dinámicas. No sólo eso, sino agresivas. Y no sólo eso, sino en cierto momento destructivas y constructivas. Porque el fuego puede servir para calentarte, para darte vida, pero también para quemar algo. La espada puede servir para defender tu vida; puede servir para terminar con otra vida también. Y desde luego que es Marcela quien lo dice, está aquí discretamente oculto. Yo citaba el discurso de la mujer pero me nome interesaba tanto esa incidencia en *El Quijote* cuando Marcela se defiende después del suicidio de Grisóstomo.

—Se sabe que eres una persona sumamente enterada de la pintura y la historia del arte. ¿Cuáles artistas te atraen más la atención?

—La pintura siempre ha tenido una influencia enorme en mi poesía. Cito, por ejemplo, dos cuadros en París que vi en el Louvre. Hay uno de Lucas de Leyden que se llama «Lot y sus hijas» que aparece en mi poema, «Beso para la mujer de Lot». La ciudad en el cuadro, Sodoma, tiene una rima plástica con los barcos que se hunden. Lo

copié directamente... hasta ella. La veo detrás en el puentecito. En el poema mi teoría es la de que ella no se volvió por una curiosidad femenina, sino que algo profundo dejaba en la ciudad. ¿Qué es lo único profundo para una mujer? Un amante. No es una bolsa de joyas. También un cuadro de Pieter Brueghel, «Los lisiados o leprosos» tiene algo que ver con la última parte de mi poema, «Dos murales U.S.A»

—¿Crees que este poema es una especie de pintura de la vida moderna en el sentido de Baudelaire?

—Dices como el pintor en «Le peintre de la vie moderne». Y cuando Baudelaire manda una carta a Huysmans cuando está escribiendo «Spleen» que dice, «Quiero escribir unos cuantos poemas en prosa pero que están basados en el gran libro famoso de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit,* un libro que usted y yo admiramos.» En realidad no era famoso porque nadie sabía que había salido el libro. Es como cuando me dijiste esa vez, «¿Por qué no se dieron cuenta en España cuando publicaste "Dos murales U.S.A" en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1964 (181)?» Fíjate, en 1857 se publican dos libros que son procesados por inmorales y por obscenos y pornográficos: *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal.* Y ambos libros sin que los dos autores fueron amigos son procesados por un tipo que era tremendo en el gobierno de Luis Napoleón. Les quitan un montón de poemas, los multan, y recogen la edición. No se conocían los dos pero ambos habían nacido, Flaubert y Baudelaire, en 1821.

—¿Qué aprendiste de Baudelaire en cuanto a la mujer y las relaciones entre el hombre y la mujer?

—Nada, porque él nunca tuvo ninguna capacidad para enseñar sobre eso. Se enamoró de la Duval y nunca se enamoró de nadie más. Y Chesterton sostiene que murió virgen. Se enamoró de Jeanne Duval, de la negra, una tarde, siendo muy joven, en que esta negra aparecía haciendo un papel brevísimo en un acto de teatro sin mayor importancia. Lo único que decía al salir la negra era «Señora, la cena está servida.» Baudelaire se enamoró de ella y ella nunca le correspondió. ¿Qué puede enseñar el pobre Baudelaire? No sabía nada. Lo único que vivió fue los celos que tenía su madre con Aupick, el segundo marido a la muerte de su padre y también sus relaciones sórdidas e incomprensibles con la mulata, la Jeanne Duval. Y así se le pasó la vida hasta que se le consumió. Murió muy joven. Murió a los 46 años. Pero sí, es básico. Yo no sé qué habría sido yo sin Baudelaire. No lo puedo concebir. No sé qué habría sido mi vida sin la amistad de Charles Baudelaire. Porque hay autores que son autores. Como, por ejemplo, Joyce o Proust. No tengo nada que ver con Proust. Tengo que ver con los diez volúmenes de *La recherche du temps perdu.* Pero con Baudelaire es Baudelaire a quien yo conocí. Mi amistad es personal con Baudelaire. Sin que signifique que su obra no tenga la calidad que tiene la obra de Proust literariamente. Pero yo, como deber, me siento identificado como si hubiera sido un amigo. Siento su sufrimiento y comprendo su decaimiento y su desfallecimiento y su alegría. Mientras con el otro, no. El otro para mí es un gran escritor y solamente su obra. El hombre casi no me concierne. Es como lo que pasaría a uno si fuera un admirador de Henry James. Le pueden asombrar *The ambassadors* o *Portrait of a lady.* Extraordinarios. Pero no tienen nada que ver con ese señor que escribe sus obras.

—¿Con quién te identificas así vitalmente, personalmente, en cuanto a otros escritores?

—Baudelaire, Robert Burns, François Villon. Con todos los delincuentes. Realmente con los autores delincuentes. Es decir, con los que llevaron una vida llena de remordimientos.

—¿Cuál es el remordimiento más grande que tienes?

—Haber nacido. (Steven F. White y luego Carlos Martínez Rivas se ríen) No, no, no.

—¿Borramos eso?

—Porque no soy culpable, y además es de *La vida es sueño.* Es Segismundo: «El delito mayor del hombre es haber nacido.» Eso es ya Calderón. No. Mi mayor remordimiento es continuar viviendo. De haber nacido no soy culpable: fui engendrado. Pero continuar viviendo, sí depende de mí. Es decir, mi remordimiento es no haber tenido la capacidad de ser un suicida.

—Hay varios tipos de suicida.

—Claro. Y el suicida que no es suicida pero se suicida en otra forma es algo peor. Es un suicida cobarde. Hay un tipo concreto que es quitarse la vida en un determinado momento. El suicida que se la va quitando poco a poco no sirve para nada. Este tipo involucra dos culpabilidades: la culpabilidad básica que lo haría suicidarse y la culpabilidad de no suicidarse. Crevel, Crosby —yo tengo una admiración rendida, como algo que no puedo hacer. Es como puedo mirar a un gran acróbata que salta, un trapecista. No un gran poeta porque todo está en la medida, ni un gran músico, ni un gran escultor, ni un gran pintor. Eso me parece que está a mi alcance. Pero yo veo un saltarín de esos, un acróbata, un tipo lleno de gracia y fuerza, que dice Rilke en las *Elegías del Duino* que cae sólo como puede caer una fruta. ¡Qué bueno eso! En completa harmonía con la naturaleza. Hay otro suicida que me gustó mucho. No era literato sino que era un actor que se llamaba George Sanders. Se suicidó en Madrid. Y me regocijé cuando leí en el *ABC* la noticia de su suicidio y lo que se había encontrado en la habitación de su hotel. Decía la nota más o menos «No voy a culpar a nadie ni hacer ninguna elocución ni tratar de hacer ninguna investigación sobre mi suicidio. No quiero involucrar a nadie. Me suicido sencillamente porque estoy aburrido.» *L'ennui* de Baudelaire. El aburrimiento, el hastío de vivir. Pero la condición interior del suicida es una cosa genial y no todos participan de ella.

—¿En qué sentido genial?

—¿Quién sabe qué ven, que les da la capacidad de hacerlo? ¿quién sabe exactamente qué penetración tienen en la realidad, muy particular? ¿quién sabe qué dimensión, qué cuarta o quinta dimensión que les hace perder el instinto de conservación, que es completamente vulgar? La pérdida de la vulgaridad del instinto de conservación. Esa es la base genial del suicida.

—Fue Baudelaire el que inventó el concepto del *flâneur,* verdad?

—Sí. Le dio categoría literaria. Antes existía el *flâneur.* Pero él le dio nombre. Lo convirtió de práctica a teoría. Que es importante, ¿verdad? Mientras las cosas son simplemente prácticas, no valen nada. Pero en el momento en que la práctica se convierte en teoría, ya comienza su eternidad.

—¿Cómo era esa teoría?

—El *flâneur* anda caminando con sus brazos así, detrás de la espalda. Es parecido a lo que mencionamos de Aloysius Bertrand. Me preguntaste si yo hubiera querido poner algo de la vida moderna en mi poema, «Dos murales U.S.A.» Baudelaire, de sus experiencias de *flâneur*, sacó «Spleen de Paris». Es la observación que hace el hombre de talento, el intelectual solitario, de la ciudad y de *la foule* —la muchedumbre. Y eso provocó luego en pintura las grandes visiones de la ciudad que pintó Camille Pissarro. Grandes perspectivas de halcones.

—«Fourmillante cité, cité pleine de rêves.»

—Eso es. Así pasaba Baudelaire como *flâneur*.

—Un príncipe escondido, incógnito. Llevaba su clase, pero...

—Sí. Tremendamente. Cuando Baudelaire llegó a Bélgica, llevaba su artismo, su manera de vestirse, de comportarse, su frialdad. Él, por ejemplo, abominaba a la mujer. Decía *La femme est naturelle, c'est-à-dire, abominable.* Porque él decía que no se debía ser natural, sino ser el *dandy*. Y por eso dice Pasternak que la gran poesía nuestra ya no puede depender del campo, por más que querramos volver al campo, desde que Baudelaire inventó la poesía de la ciudad. Es decir, inventó él dandismo y acabó con la naturaleza. El mundo de la poesía se convirtió en el «fourmillante cité». Baudelaire creó ese cambio histórico de mentalidad histórica. Se le impuso. Un genio recibe una nueva categoría del universo, una nueva manera de ver el universo y tiene que aguantarlo aunque esa manera de ver sea dolorosa. Sería mucho mejor pensar en el campo, los arroyos, el murmullo del agua y el canto del pájaro. Pero no es necesariamente lo que descubres. Es lo que quieras descubrir. Se te impone. Y a veces es fatal para ti. El fue víctima de ser Baudelaire.

—¿Podrías describir la génesis de tu poema, «Dos murales U.S.A»?

—En ese entonces, en 1955, yo trabajaba en el Laboratorio de Lenguas Romances de UCLA (Universidad de California en Los Ángeles). Después, pasé a trabajar en el Bank of America porque no tenía título de graduado de la universidad y no podía alcanzar una posición de profesor de literatura. Lo que pasó es que cuando fui de París a Nicaragua, después de haber elegido hacer mi tesis sobre la catedral de Chartres, en esos meses falleció mi madre que es la que me mandaba el dinero para que yo estudiara. Entonces ya me quedé en el somocismo. Pero en 1955, estando en Bullock's, una red de almacenes que hay en California, vi entrar a la muerte que es esta mujer, la muerte entrante. Entonces yo apunté en una tarjetita que tengo como una reliquia personal: «La mujer que vi en Bullock's. No olvidar. Escribir un posible poema que se llamaría "Reflexiones sobre una transeúnte"». Y eso es todo lo que pensaba que iba a escribir. El primer poema, «La muerte entrante», comienza con la cita de Elifaz, el Temanita. De allí saqué la parte más importante del poema. Me refiero a la parte que habla no del miedo que ya conocemos sino el nuevo miedo, el que no espanta, el miedo que es como la hierba verde y es lindo. Es el miedo de los Estados Unidos debajo de todas esas cosas tan paradisíacas. Este pavor no es el antiguo pavor que tenía su imagen pavorosa y de la cual te podías defender. No te puedes defender del miedo que está representado con niñas con regaderas. Primero, hay una descripción de cómo se

vive en los Estados Unidos. Es curioso. ¿Cómo te van a aprisionar las escalerillas que te sirven de escape? Sin embargo, así es. Y sigue el poema con una imagen de la puerta de Bullock's que se abría sola. Entonces entra un doble mundo de luz y de aire. Eso es el problema con la poesía: que tú ves unas cosas clarísimas dentro de ti y delante de ti y así las escribes. Y después dicen que uno es oscuro o trata de ser oscuro. No, para mí todo esto es clarísimo.

—¿Y sigue la descripción del horror que da en los Estados Unidos en el segundo mural, «Aquí falta la piedra»?

—Sí. El título por ejemplo. Yo estaba acostumbrado a vivir en Europa donde a cada rato tropezaba con la piedra: una catedral, las almonedas, la lonja, los atrios. Pero en los Estados Unidos parece que las construcciones están hechas como para una feria. Y es un país que siempre está en construcción. Como yo trabajaba en el Bank of America de noche, escuchaba las máquinas que hacían las perforaciones en las tarjetas de computadora. ¡Esas máquinas eran como cucarachas! Y como yo tenía que hacer una serie de *errands* como intermediario entre las compañías de vapores y estos *customs house brokers,* escribí «Dos murales U.S.A.» yendo por las calles de Los Ángeles. Los murales fueron escritos, borrados, corregidos, vueltos a escribir de memoria.

—¿Hay un cambio espacial y temporal en la última parte del poema?

—Sí. Como el poema percibe la ruptura de una unidad cultural en los Estados Unidos, hay una nostalgia del Renacimiento estando allí. Es la misma nostalgia que aparece en mi poema, «Pentecostés en el extranjero».

—¿Cuáles son las diferencias principales entre tu poesía y la de Ernesto Cardenal?

—Es la diferencia que existe entre una poesía que no sólo se sacrifica a la política sino que toma partido de la política y otra poesía que no toma partido de la política ni se sacrifica a la política. Sino que con un sentido absolutamente tradicional de François Villon y Robert Burns, mis dos maestros, consiste en que yo sencillamente lo que declaro es mi individualidad: lo que me preocupa, lo que me gusta, lo que me asusta, lo me que disgusta. *La insurrección solitaria* es una insurrección no política sino cultural. Yo no tengo ideas, ni ideales, ni ideología. Yo sólo tengo pensamientos. Pensamientos que se marchitan como las flores.

—En tu poema, «Amor libre», escrito en octubre de 1979, dices, «Sobre tierra nueva, bajo cielo nuevo, despierto.» ¿Sería una revelación en el sentido bíblico la revolución nicaragüense?

—Escribí el poema con la fuerza de la mañana cuando iba de Granada a *Procampo* en Managua donde yo tenía una oficina en el Ministerio de Reforma Agraria. En primer lugar soy heliocéntrico. Mientras está el sol, yo pertenezco al sol. Cuando el sol va descendiendo, yo hablo con los moribundos. Iba pensando esa mañana en la Revolución. Yo tenía tal sensación, tan entusiasmo por la Revolución. En julio lo quitamos... agosto, septiembre, y yo en octubre escribo eso. Me encantaba *Procampo.* Tenía mi «tumba de Tutankhamen» donde escribí tanta poesía. Yo estaba lleno de creatividad y potencia.

—¿Te sientes patriota?

—No, en absoluto. No tengo sentido patriótico civil. Pero carnalmente me siento profundamente adherido a Nicaragua.

—¿Por qué?

—Porque deben ser las células de mis padres. Biología pura. Yo siento que solamente aquí estoy en mi elemento. Aunque no hay tiempo para hacer nada aquí en Nicaragua. En Nicaragua te levantas y ahí no más atardece. Contra futilidad quiero poner utilidad. ¡Qué diferencia hay de sólo una letra en la vida de uno! Yo hice más en Los Ángeles de 1954 a 1964 en diez años que en los veintidos años que he vivido en Nicaragua: todo *Allegro irato*, «Infierno de cielo», diarios, enormes crónicas sobre exposiciones de pintura, visitas a museos.

—Pero ¿cómo aguantaste la vida en Los Ángeles?

—En todas partes me ha sido igual porque lo que tenía que aguantar no era Los Ángeles sino a mí. Yo he sido tan feliz en París como en Los Ángeles, como en Madrid, como en Granada. O sea, tan feliz o tan infeliz. A mí me preguntan esas cosas que para mí no tienen sentido: «¿Cómo puedes estar en tal lugar si has vivido en París?» «Pero si en todas partes he estado descontento», les digo, «porque he estado conmigo». Yo me disgusto a mí mismo. Así que donde estoy yo, estoy disgustado. Y al mismo tiempo estoy contento porque aunque me disgusto a mí mismo, tengo también mi manera de disfrutar de la vida. No necesito vivir en Venecia, en Roma, en Nueva York, en París, en Granada, en Niquinohomo o en Soria como Antonio Machado. Yo no creo que Joyce fuera feliz en ningún lugar. Era Joyce y era desdichado y feliz porque estaba trabajando en su obra y eso le hacía feliz. Y era desdichado porque su obra era la descripción de la desdicha. Su obra era el recuento de la desdicha que era la dicha para él.

—Algunos dicen que tienes miedo de publicar *Allegro irato* porque no llega a las alturas de *La insurrección solitaria.*

—Lo pueden decir por dos razones: o porque saben que no es verdad, o por ignorancia. Es decir, o lo hacen en una forma inamistosa, sabiendo que no es así, o bien, por ignorancia, porque en realidad puede ser de buena fe y creen eso. Puede ser que lo crean. Pero no hay tal. Nunca bajé la calidad de mi poesía. No podía incluir «Dos murales U.S.A» en *La insurrección solitaria* y es posible que supere la calidad de *La insurrección...* «Infierno de cielo» también. Quizás en *La insurrección...* sólo hay *fuerza* en poemas como «Memorias para el año viento inconstante» y «Retrato de dama con joven donante». Pero los otros poemas son un poco como astringidos. Hay algo en *La insurrección solitaria* que se rompe con los poemas posteriores. Tienen entusiasmo, que es el frenesí griego también. Creo que «entusiasmo» corresponde a la nomenclatura del teatro griego que es la liberación de las inhibiciones y la identificación con la divinidad: lo que se consigue con la música y la danza. ¡El delirio!

—Y ¿cuándo piensas publicar *Allegro irato?*

—El problema es precisamente como empieza *Mi vida* Isadora Duncan. Me encargaron escribir mi vida. Me ha encantado mi vida. Tengo una delicia para hablar de ella. Pero el problema era escribir mi vida. Yo he gozado escribiendo esos poemas y allí los tengo en los *folders.* Pero ya ahora pasarlos en limpio es una cosa que me produce tanto aburrimiento.

—Cuando empezaste a escribir tu vida, recibiste mucho apoyo crítico de José Coronel Urtecho ¿no es cierto?

—Fundamental. Si no hubiera existido Coronel Urtecho, casi no existiría nada en Nicaragua. Nos enseñó todo. Nos dirigió. Llegamos nosotros, muchachos de catorce años, a su casa. Me daban permiso los jesuitas de mi colegio. Nos dio los nombres que debíamos leer. Nos prestaba los libros fundamentales. Gracias a él, leí a André Gide, siendo adolescente. Coronel tenía una gran generosidad. Nunca mantuvo una actitud arcana con respecto a su conocimiento. Era un hombre sencillo, pero hablaba con entusiasmo. No era una actitud magisterial. Nunca dijo «Ya vienen mis alumnos, mis discípulos. Me voy a poner la toga.» No. Estaba tal vez leyendo, aparecíamos, levantaba la cabeza, cerraba el libro y lo ponía al lado. «¿Qué tal?» decía. «¿Qué han hecho?» Yo recuerdo cuando leí por primera vez mi poema, «El paraíso recobrado». Lo leí a dos personas: Joaquín Pasos y él. Joaquín Pasos se carcajeaba por fin. Yo creí que el poema era muy malo. Pero después, cuando estuve con Coronel frente al lago en Granada le dije, «Poeta, ¿por qué Joaquín se carcajeaba?» «Ah», me dice «Es que a él la poesía le produce ese efecto. Tanto es así que cuando él comenzó a llegar a mi casa y yo le leía a Jorge Manrique o los clásicos del Siglo de Oro, él comenzaba a reírse. Y le dije, "Joven, por favor, demuestre en otra forma su entusiasmo"». Joaquín era divino, un poeta de célula, cada átomo de su cuerpo. Con la poesía comenzaba a morirse de risa de puro entusiasmo poético. Y sí, José Coronel era fundamental para nosotros.

—Me imagino que José Coronel les leía los clásicos a ustedes también, ¿no es cierto?

—Por supuesto.

—¿Cuáles son los poetas del Siglo de Oro español que han tenido mayor influencia en tu poesía?

—Garcilaso, Quevedo, Lope y Fray Luis de León han sido básicos para mí para la estructura interna del verso. Y Góngora, mucho. Probablemente él es el más interesante como innovador. La aventura de *Las soledades* es la mayor aventura literaria que se puede tener. Después va *Ulysses.* Y *Las soledades* son más de trescientos años antes. Y mucha prosa de Cervantes: *Las novelas ejemplares* sobre todo. Cervantes es el maestro del idioma. Yo he creído siempre que si no se tiene idioma, no se tiene ni siquiera pensamiento. No es al revés la cosa. No es que expreses tus pensamientos con el idioma, sino que el idioma te hace pensar.

—¿Cuáles son las desventajas del idioma español?

—Quizás hay desventajas en nuestro actual idioma. Pero cuando volvemos al Siglo de Oro y la prosa de Quevedo de *Los sueños,* a Fray Luis de León de *Los nombres de Cristo,* a Cervantes de *Rinconete y Cortadillo* todo esto es potente. Ahora, lo que yo no puedo leer es la prosa hispanoamericana. Me parece pobrísima. No tiene para mí sabor. Es como cuando pasas la caña mil veces por el trapiche. Sin embargo, la prosa de los clásicos tiene un gran sabor y una gran fuerza. *Lazarillo de Tormes,* por ejemplo, *La Celestina.*

—Pero la prosa de Malcolm Lowry, sobre todo en *Bajo el volcán* te interesa, ¿verdad?

—Sí. Es prosa densa y trabajada. Aunque hay densidad que me aburre, como *Moby Dick.* No resisto, a pesar de la admiración que mi gran Jack Kerouac tenía por ese libro y a pesar de que el libro pues vale. Tiene buenas partes. Pero un libro pesado. Sin embargo, nunca lo es *Bajo el volcán.* Porque hay tanto trabajo que cada página es transparente. Es una transparencia de orfebrería, luminosa, de lenguaje logrado. Todo es de un artista supremo. Para mí, esa gran perfección no es el preciosismo. No es pulimento de afuera para hacia adentro. Sino que es la perfección de adentro para afuera. Como en Proust. No es estilista. No creo en el estilo.

—No has dicho mucho sobre los poetas del Siglo de Oro. Lope, por ejemplo.

—Lope escribe su obra maestra, *El caballero de Olmedo,* cerca de su muerte. Es una de sus obras más maduras y menos aligerada por necesidad de dinero y por el deseo que tenía él de entretener al público. Es una obra más apretada de estilo, más concentrada de pensamiento, y más oscurecida de sentimiento. En la obra de Lope cuando hay un enterrador, no se sabe si es enterrador o labriego. No se sabe si está enterrando semillas o enterrando muertos. Es una ambigüedad muy de Lope que nunca obtuvo Calderón de la Barca que era sumamente frío e intelectual. Por eso les gustó a los alemanes. En Lope siempre hay una bruma de orden emotivo que lo distingue de todos los dramaturgos españoles: de Tirso que es la expresión exquisita y de Calderón que es la concepción metafísica del Barroco. Lope conserva la gran vitalidad que él tuvo. El poseía lo que en una carta decía Nietzsche que debe poseer un escritor: toda la cultura y el refinamiento pero al mismo tiempo toda la impulsividad básica de los sentidos instintivos. Cuando yo vi a la élite hispanoamericana corrompida por Europa, yo con toda mi potencia centroamericana, un gato montés, yo me sentía montaraz entre ellos. Y al mismo tiempo en la misma categoría. Es una cosa sentirte montaraz ignorante y otra cosa sentirte montaraz con tanto conocimiento como el de ellos. Esa es la diferencia que ellos notaban conmigo, Cortázar y Paz. Aquellos eran hispanoamericanos que pertenecían a las élites europeas. Mientras que yo, el hispanoamericano, que, abarcando todo lo que ellos sentían, veían y conocían, yo había permanecido salvaje.

—Antes de terminar, me habías prometido tocar la guitarra y cantar.

—Si insistes... Federico García Lorca es el mayor poeta que haya producido en átomos corpóreos la naturaleza. Aunque en realidad su muerte prematura no le permitiría desarrollar su genio. Pero en este canto del gitano muerto, él expresa una cosa que a nadie se le había ocurrido. Y es que alguien muera sin que nadie lo conozca. Es decir, sin tener identificación. El poema se llama «Sorpresa»:

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.

Que muerto se quedó en la calle,
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Steven F. White

Aparición
(Cinco nuevas páginas de Horacio Martín)

Músicas del alivio y alaridos de lo secreto
Félix Grande

Acudí a la cita perenne de la ausencia. Bajo la luna azul y sumergida en el silencio, respiraba las fragancias de la noche y dejaba vagar la mirada por las ruinas de Al-Zahara. El estremecimiento de una palmera naufragaba en las manos de un eco que se negaba a dejar de ser la voz de su ambigüedad. Danzarina inmovilizada, escrutaba ahora la sombra movediza con la intensidad de una súbita angustia que acabó en vértigo. Desde lo alto de la palmera o la luna, dos inmensas ojeras de oro resplandenciente me estaban observando con una insistencia desnuda y, prisionera de su atracción magnética, volví a experimentar el tormento del deseo al borde de esos ojos desvanecidos. Su mirada inaugural se me clavaba en la frente como puñales incandescentes y giraron las ruinas y se volvieron locas olas de sal, de sueño, de presentimiento.

En ese instante, todo era indecisión y sombra, menos la forma blanca con ojeras de oro que estaba posada en la palmera. Al cabo de una recíproca contemplación, cuya duración midieron veintisiete relojes de arena, pude identificar un autillo color de algodón ataviado con ojeras de ámbar brillante. Pese al infernal silencio límpido del derruido palacio árabe, no se oía ulular al autillo. Las piedras, resurrectas por la fragancia del azahar, callaban también obstinadamente, deteniendo su música sigilosa en el umbral agónico del tiempo. Debajo de la palmera, una rosa azul sin espinas se marchitó con extraño fervor emitiendo un sonido parturiento de donde pareció nacer el aleteo espectral y pesado del autillo blanco cuyas inmensas ojeras de oro desaparecieron en un relámpago, dejando rastros de aurora boreal tatuados sobre las sombras de mis manos vacías.

Tanteando en un esfuerzo inútil para agarrar alguna parcela de luna o de silencio, empecé a caminar hacia una lucecita temblorosa que me guió entre los siglos y el abandono. Junto al estanque de arabescos y acompañado por el unicornio rojo de Al-Zahara parecía esperar, parsimoniosamente alumbrado por un candil de plata y cobre, el perfil de un rostro moreno y pelo de azabache. Sutil mezcla de miel y de azogue, una enigmática serenidad transparentaba ese perfil, cálido como el alma sensual del cuerpo al que pertenecía. Cuando lo vi, di un paso hacia atrás, para no enturbiar su soledad y su meditación. Pero él había intuido ya mi presencia de modo incomprensible (mis pies descalzos por el suelo tibio no sonaban en absoluto y no había podido verme llegar), y, al pronunciar este hombre mi nombre, reconocí en él a mi antiguo amigo Horacio Martín, el poeta que busca el fuego y que a veces lo encuentra.

Con lentitud ceremoniosa, Horacio Martín dibujó en el espacio un gesto amplio y circular que me invitó a sentarme en el alhamí frente a él, casi a sus pies de príncipe oriental. Se disculpó por no poder darme conversación y me explicó que estaba padeciendo una cefalea particularmente feroz. Este hombre, que yo había escuchado en otras épocas luminosas aullar de amor y de exigencia, asumía ahora en silencio el suplicio de ese dolor, a la vez físico y espiritual, con estoicismo sorprendente.

Interrogué al unicornio rojo de Al-Zahara con la mirada para tratar de saber en qué podría ser útil a Horacio, y el unicornio silencioso me mostró las gotas de sudor con que la fiebre enjoyaba las sienes de mi amigo, y luego se volvió hacia algo invisible que yacía entre las piedras. Comprendí que el dolor de cabeza de Horacio era monstruoso, como si un tigre le hubiese masticado el cráneo con atroz meticulosidad. Seguramente le estallaba el cerebro, pero no me extrañaba la violencia de ese tormento: ¿cómo hubiera podido Horacio aceptar sufrir de un modo mensurable? Su cefalea era tan dolorosa que unas involuntarias lágrimas hacían brillar sus ojos hasta tal punto agrandados y oscurecidos por el sufrimiento que tuve miedo al darme cuenta de que ese dolor no parecía querer detenerse antes de haber atravesado el límite del exterminio. En aquel instante, el unicornio volvió a llamarme la atención sobre ese algo que yacía entre las piedras.

Cinco y rojos eran los grandes pétalos de flor de hibisco que recogí entonces a los pies del poeta y que utilicé para abanicar a Horacio en su fiebre. Gracias a la luz azulada de la luna, vi que sobre estos pétalos él había escrito poemas que la lentitud de la noche de insomnio permitió a mi memoria recordar tal y como los transcribo ahora:

Derrumbamiento

No llores más no llores más no llores

Si no acaban tus lágrimas
yo habría de provocar una catástrofe
desordenar el universo
arrasar la vegetación
romper la historia o el futuro
no haber nacido congelar la tierra

pero no puedo soy una limosna

No llores más Tus lágrimas
agrietan esta casa en que te escondo

Elogio del desprecio

¿Cuántos poemas de amor se redactaron
a la luz irrisoria del candil de la ausencia
para sustituir —inútilmente—
al prodigioso resplandor de la carne
la verdadera sola eterna luz?

Jamás se llamen líricos
quienes no comprendieron
cuán ruin es la nostalgia
pues sirve a la renuncia
cuán ruin es la renuncia
pues sirve diligente al miedo

Versistas plañideros contraídos
tenéis lo que merece vuestra anemia
la pus de la resignación
y el desprecio de los rebeldes

Candil de ausencia: escucha
cuán bella y fieramente ruge el viento de la vida

El volcán de la calma

En este instante de sosiego y de brisa
calmado en nuestros cuerpos el deseo
como se calma la ferocidad
en un tigre dormido

ahora que la ventura
maravillosa como la zanja de un soldado
me refresca las sienes

ahora feliz debo decirte
que si abandonas este lecho mañana
jamás habrás visto en la Tierra
odio tan depravado tan exacto tan noble

Créelas te lo suplico a estas pobres palabras
jamás he sido más sincero, Loba

Tú, planetaria

Si no girase en torno al Sol
y no girase sobre sí mismo
carecería este planeta
de luz y de calor: estaría muerto

Si no me ocupo mucho
de ti y de mí qué haría
qué haría yo abandonado en el espacio

Yo soy sólo mi origen, Loba

tú eres mi posibilidad

Existe la alegría, y ruge

En esta cama en donde la lascivia
sagrada y fértil como el sol
nos ilumina nos absuelve nos nutre
quedé dormido En esta santa cama
tras de la santidad del deseo y el placer
quedé dormido
                    Desde el fondo
del protoplasma del horror un sueño
me dijo que no existes
que nunca nacerías Fue un sueño
con pezuñas remotas y portador de flores
envenenadas: vi paredes
de ignominiosa soledad
escalones de asombro y de castigo
donde mis pies bajando pronunciaban tu nombre

Chorreando espanto pena y odio
desperté: dormías a mi lado
saltaban los delfines por el mar de tu sueño
Tu aliento confiado calentando mi nuca
era el suspiro de la resurrección

Y entonces como loco llorando bendiciendo
pedí perdón a no sé qué ni cómo
di gracias sin saber a dónde a cuánto
lamí las sábanas la almohada
y besé el cordón de la luz
rugiendo de alegría

No te asustes por favor no te asustes
mi Loba nunca tiene miedo Mi Loba
no teme ni siquiera a la felicidad

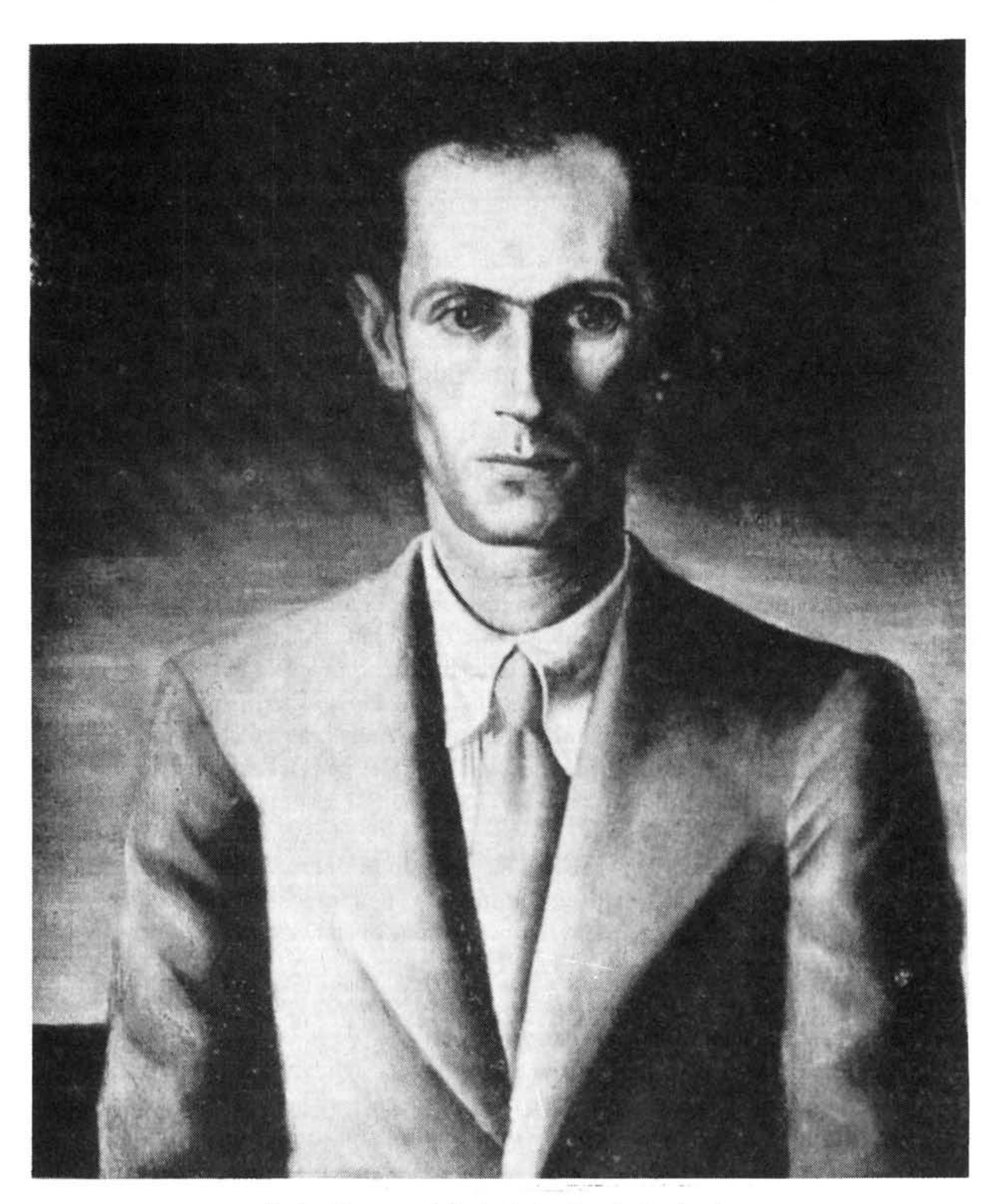
Para comprender por qué estos poemas —aunque pertenecientes a las *Rubáiyátas* que Horacio Martín compuso en el año 1970— no se han publicado anteriormente, tal vez sea necesario imaginar que en el intervalo el poeta quiso dejar crecer «la albahaca de las edades» mientras esperaba que llegase el día en que la suntuosidad de sus cicatrices hubiera vencido definitivamente a la deseternidad. Y entonces, hoy, cuando ya casi veinte «tendones de vejez» han ocupado su sitio en el corazón de Horacio Martín, ahora que el amor tantas veces poseído y perdido ha transmutado la pesadumbre en memoria de sándalo, ahora que el poeta solar ha alcanzado a saber, sobre el universo y el hombre, la verdad en su infinito infinitivo, ahora que el resurrecto príncipe de Al-Zahara puede abrir los ojos y descansar, alejada la cefalea en pos del llanto de la madrugada, nos parece oportuno apostrofar al olvido y publicar estos poemas cuyo protagonista maravilloso sigue siendo, como en todo cuanto escribiera Horacio Martín, el amor vivo, la hermosura delicada y enigmática del sagrado presente. Regalar a nuestra memoria estos poemas para que se junten con los otros de Horacio nos ayuda hoy a sentirnos algo más cerca del día en que seremos por fin capaces de «comprender/ la vida, la muerte y el nombre».

Y para aquellos de los lectores de Martín que coleccionan sus páginas con anónimo amor, advertimos que la próxima edición —argentina— de su obra (que Félix Grande, indudablemente el mejor amigo de Horacio, nos está ayudando a preparar) incluirá estos poemas recientemente memorizados y, por tanto, será la primera edición verdaderamente completa (y crítica) de *Las Rubáiyátas de Horacio Martín.*

Mientras amanece sobre las ruinas de Al-Zahara, entre los olores del jazmín y las dulces notas de un laúd tocado por el pájaro negro, pensamos que quizás, en otra noche menos austera, volvamos a ver a Horacio Martín, rebelde y rugiendo, abrazarse al inmortal vestido de algún ángel de la vida, interpretando, en otra pasión excesiva, la música sigilosa de su materia y de su energía. Y entonces, alegres, sonreímos en silencio, sabiendo que la curva afilada del sueño otra vez se demorará hasta el día y que Horacio Martín estará recobrando las brasas de su candor, molécula de eternidad, «fogonazo de apocalipsis», multiplicado por su paz.

Verónica Almáida Mons

Marzo de 1989



Carlos Drummond de Andrade, óleo de Portinari.

Drummond de Andrade: el salto hacia la luz

Perfil

Carlos Drummond de Andrade nació en Itabira do Mato Dentro, Estado de Minas Gerais, Brasil, en el año 1902. Fue hijo de Carlos de Paula Andrade, estanciero, y de doña Julieta Augusta Drummond. Hasta 1916 vivió en su ciudad natal; pasó luego a Belo Horizonte, capital del Estado, donde inició sus estudios secundarios. Motivos de salud lo obligaron, sin embargo, a interrumpirlos poco después y, tras una convalescencia bastante prolongada, los retomó en 1918, pero ahora en la ciudad de Friburgo. En 1920 volvió a establecerse, esta vez con toda su familia, en Belo Horizonte. Datan de esa época sus primeros trabajos periodísticos, aparecidos en el *Diario de Minas*, así como sus contactos iniciales con los intelectuales *mineiros* que eran portavoces de los ideales modernistas: Milton Campos, Emilio Moura, Aníbal Machado, Pedro Nava y muchos otros. Por entonces difundió algunos de sus textos en Río de Janeiro, a través de las revistas *Para Todos* e *Ilustração Brasileira.*

En Belo Horizonte conoció a Mário de Andrade y a Tarsila do Amaral, líderes del Modernismo y figuras centrales de la vida artística de São Paulo. Con el primero, Drummond de Andrade trabó una amistad intensa y duradera, y a partir de 1924 inició un sostenido intercambio epistolar con Manuel Bandeira, a quien habría de considerar la voz más honda y más alta de la poesía del Brasil.

En 1925 regresó de la Falcutad de Farmacia, pero no llegó nunca a ejercer su profesión. Ese mismo año se casó con Dolores Morais, con quien habría de tener una única hija: María Julieta. Pero antes de la paternidad, aún en 1925, Carlos Drummond de Andrade conoció las alternativas de la dirección de un órgano periodístico. Se tituló *A revista,* y a su lado, en el timón de ese vocero del modernismo, estuvieron sus amigos Martins de Almeida, Emilio Moura y Gregoriano Canedo.

En 1928, tras haberse desempeñado como profesor de geografía y portugués en Itabira, y como redactor en el *Diario de Minas,* pasó a trabajar en la Secretaría de Educación de su Estado natal. En 1934 se trasladó definitivamente a Río de Janeiro, pasando a ocupar el cargo de jefe de gabinete de Gustavo Capanema, nuevo Ministro de Educación y Salud Pública. Cuatro años antes, en 1930, había publicado su primer libro, *Alguma Poesia,* en una edición de 500 ejemplares. En 1934, apareció *Brejo das Almas,* y en 1940, *Sentimento do Mundo,* en ediciones de 200 y 150 ejemplares respectivamente. Sus *Poesías* reunidas se editaron en 1942, cuando el escritor alcanzó los cuarenta años, y muy poco después publicó *José* y luego *A Rosa do Povo* (1945). Cuando termi-

nó la guerra y cayó la dictadura de Vargas, fue codirector, durante un corto período, del diario *Tribuna Popular.* Volvió luego al Ministerio de Educación y hasta 1962 se desempeñó, a invitación de su amigo Rodrigo de Andrade, en la Dirección del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. A los sesenta años, Carlos Drummond de Andrade se jubiló, con el cargo de Jefe de Sección de la citada entidad.

Mientras tanto, su proyección literaria en el Brasil creció paralelamente a su afianzamiento expresivo. En 1946 había recibido el «Prêmio ao Conjunto da Obra» de la Sociedad Felipe D'Oliveira. En 1948 agrupó nuevamente su producción poética en un tomo titulado *Poesia até Agora.* Con menos de cincuenta años de edad, Carlos Drummond de Andrade ya era considerado por la crítica como uno de los más importantes poetas del modernismo, junto a Manuel Bandeira y Mario de Andrade.

Muy pocas veces salió Drummond de Andrade de su país. Su primer viaje al exterior tuvo lugar en 1950, cuando fue a Buenos Aires, a raíz del nacimietno de su primer nieto, Luis Mauricio. De hecho, su hija María Julieta residía en esa ciudad, casada por ese entonces con el abogado y traductor Manuel Graña Etcheverry.

Es a partir de esta década, la de los años 50, cuando su obra empieza a ser conocida y reconocida en el extranjero: poemas suyos aparecen en Argentina, España, Alemania y Estados Unidos. Siguieron luego las traducciones al sueco, al checo, al francés y una considerable difusión continental latinoamericana. Su prestigio naciente en tan distintas latitudes habría de verse ensanchado por los libros que dio a conocer en esos mismos años 50: *Claro Enigma* (1951); *Viola de Bôlso* (1952); *Fazendeiro do Ar* (1954) y *Poemas* (1959). Paralelamente, desde 1954, el poeta fue desarrollando una sostenida labor en el periodismo carioca, especialmente hasta 1968 y en el *Correio da Manhã;* en 1968 se hizo cargo de una sección de crónicas en el suplemento cultural del *Jornal do Brasil* con la que su prestigio se transformó en franca popularidad. Mientras tanto, en los 60, Drummond de Andrade dio a luz cuatro obras más de poesía: *Lição de Coisas* (1962); *Versiprosa* (1967); *Boitempo* (1968) y *Reunião* (1969).

En 1973, el escritor tenía ya setenta años cumplidos. Su productividad, sin embargo, no decreció: *As Impurezas do Branco* (1973); *Menino Antigo* (1973) *Amor, Amores* (1975) y *Discursos de Primavera* (1977) son los cuatro libros que preceden al tan sugestivamente titulado *Esquecer para Lembrar* (1979).

Dos semanas antes de morir, el 17 de agosto de 1987, Drummond de Andrade había visto agonizar a su hija, consumida por el cáncer. Se aproximaba el poeta, en ese momento a los ochenta y cinco años de edad. En la primera mitad de esa década había publicado sus tres últimos libros de poesía: *A Paixão Medida* (1980); *Corpo* (1984) y *Amar se Aprende Amando* (1985). Nada induce a creer, en consecuencia, que Carlos Drummond de Andrade no haya recibido a la muerte como un alivio largamente esperado.

Introducción

Intento, en este estudio, explorar la comprensión que de la poesía alcanzó Carlos Drummond de Andrade. Para ello dejaré de lado —y ésta es una primera salvedad—

toda caracterización del tema que el autor pueda haber realizado fuera de sus versos. Me concentraré, por lo tanto, en sus enunciados estrictamente literarios. Una segunda salvedad impone reconocer que, para mi propósito, no toda la obra poética de Carlos Drummond de Andrade constituye un campo de similares características e idéntica relevancia. Creo, en cambio, que los libros publicados por el autor entre 1930 y 1945 ofrecen lo que de esencial nos ha legado sobre el tema. En ellos, me parece, nace, se despliega y alcanza plenitud, la interpretación lírica que sobre su propia tarea logró Carlos Drummond de Andrade. Con ello, por cierto, no pretendo afirmar que los libros de poesía publicados por el escritor con posterioridad a 1945 nada agregan a lo que hasta entonces había dicho la cuestión que nos importa. Sostengo, apenas, que tales agregados no modifican cualitativamente el ámbito proposicional básico figurado desde *Alguna Poesía* (1930) hasta *La rosa del pueblo* (1945). Constituyen, a mi juicio, variaciones, complementaciones sobre una cuestión medularmente expuesta y tratada en los primeros quince años de actividad literaria de Carlos Drummond de Andrade. De modo que, al limitarme a esos tres lustros iniciales, lo que en este estudio procuraré es sugerir los rasgos distintivos de una orientación: la seguida por Carlos Drummond de Andrade en la comprensión de su propia experiencia creadora.

Se diría, básicamente, que la experiencia poética equivale, para él, a una epifanía. La poesía sería, en tal caso, un advenimiento, una súbita aparición, un asalto inesperado al alma de Carlos Drummond de Andrade. ¿Asalto por parte de qué? ¿Advenimiento repentino de qué? Lo que asalta, lo que sobreviene, es un sentido inédito, una nueva significación. Y asalta y sobreviene allí donde la realidad era padecida —hasta el instante en que esa irrupción se concreta— como algo absurdo, es decir, como un escenario de acontecimietnos cuyo valor al hombre le estaba denegado. La poesía se perfilaría, así, como la luminosa aptitud que le permite a Carlos Drummond de Andrade sustraer la realidad al padecimiento espiritual acarreado por su pérdida de sentido.

En consecuencia, la poesía sería, ante todo, la contraparte del absurdo al que, para Drummond de Andrade, se encuentra homologada la vida, más allá de la experiencia poética. Este sentimiento del escritor —el de que la vida fuera del ámbito de la poesía, se impone a su sensibilidad como un absurdo posiblemente se origina en el devastador efecto que sobre él provocó la pérdida de fe religiosa, así como también la dificultad ulterior para encontrar, sobre todo en el orden ideológico-político, un suelo de convicciones estables donde hacer pie y fundar un dogma. Al mismo tiempo, cabría preguntarse por una condición de posibilidad menos compensatoria, menos psico-social si se quiere, del origen de la poesía en Carlos Drummond de Andrade. El poeta es, en este segundo caso, muy cauto. Y no porque desdeñe las eventuales raíces metafísicas del problema sino, a la inversa, porque las valora especialmente. Pero si es cierto que las valora, también es cierto que se le escapan, rehuyendo una y otra vez —como el poeta mismo lo admite— los esfuerzos de comprensión que realiza para aprehenderlas.

Es así, paradójicamente, como al evadir el afán interpretativo, al impugnar la interpretación como criterio de acercamiento a su idiosincracia, la poesía se convierte, ella misma, en algo absurdo, es decir en algo inconcebible ¡La poesía, justamente, que al bañar la realidad en su resplandor cordial la arranca al absurdo de la incomprensión en que yacía!

Se impone, entre tanto, una distinción fundamental. Una cosa es, para Carlos Drummond de Andrade, el absurdo como padecimiento espiritual, y otra es el absurdo que implica una epifanía. En el primer caso, la presencia del absurdo es concomitante de la desolación. En el segundo, de un conflicto intelectual entre experiencia poética y comprensión racional de su idiosincrasia, conflicto —este segundo— que no redunda jamás en la negación del valor de la existencia poéticamente sentida ni en la subestimación del poder concreto de la experiencia poética. Por lo tanto, cabe señalar que la poesía, para Carlos Drummond de Andrade, constituye simultáneamente un hecho inexplicable y una manifestación de la facultad de empatía del hombre con el mundo. La poesía es, por eso, eclosión del deseo de afirmación dialógica y, al unísono, afirmación dialógica lograda, realización de la voluntad de encuentro del hombre con el mundo. Afán de comunión y comunión sobrevenida. Sed y sed saciada. Indicio, diríamos, de un sustrato del alma donde el pacto con la vida no se ha deshilachado bajo los efectos del desencanto, el dolor, la monotonía o la indiferencia. Amorosamente emparentado con ella, el escritor que es Carlos Drummond de Andrade, desmiente, pronunciándose desde la poesía, el carácter hegemónico de la incomprensión que desespera, de la distancia en la que se marchita todo afán confraternal, del absurdo que a todo le infunde irremediable gratuidad.

Carlos Drummond de Andrade es, pues, literalmente tomado por la poesía; arrancado, con cada poema que lo reclama como autor, a la desvaída atmósfera donde agonizaba sojuzgado por la rutina, el sentimiento de injusticia social, la mediocridad de una existencia urbana opaca y anónima, la angustia impuesta por la impotencia para compensar, con nuevas alternativas y creencias, las viejas convicciones perdidas para siempre.

El escritor, es cierto, no responde con su poesía a la pregunta por la condición de posibilidad de esta prodigiosa evasión del reinado de la obviedad y lo moralmente repudiable. Pero asimismo es cierto que, reiteradamente, aborda y describe este modo de ser, esta función esencialmente renovadora que la poesía parece tener en su vida; y lo hace para interrogarla, sin desmayos, alentado, en su empeño, por la fascinación que sintió por esta cuestión.

Mi materia, por lo tanto, han de ser algunos de los contenidos de la idea que Drummond de Andrade se formó sobre esa experiencia, la poesía; experiencia que tanto contribuyó a impedir que su vida se precipitara de manera irreparable en la desesperación y que, rescatándolo una y otra vez del sentimiento aplastante del absurdo, no dejó nunca de constituir para él un inexplicable atributo de su corazón y de su inteligencia acerca del cual, fuera de su obra literaria, mantuvo un casi obstinado silencio.

Alguna Poesía

Bajo este título, Carlos Drummond de Andrade agrupó y publicó muchos de sus poemas escritos entre 1923 y 1930. El primero de esos textos que consideraré aquí se titula «Poema de las siete fases». Su quinta estrofa revela que quien nos habla es ateo: *Mi Dios, por qué me abandonaste/ si sabías que yo no era Dios/ si sabías que yo era débil.* Asimismo, es evidente que el autor del texto desearía recuperar la fe y que no se jacta de haberla perdido. Pero reconquistar la fe equivale a liberarse del sentimiento pri-

mordial que lo domina: el del absurdo. *Pasa el tranvía lleno de piernas:/ piernas blancas, negras, amarillas./ Para qué tanta pierna, mi Dios, pregunta mi corazón.* Lo absurdo fuerza a Drummond de Andrade a recortarse del paisaje, a extrañarse de él y a observarlo desde el distanciamiento afectivo que ese extrañamietno le imprime. En consecuencia, no pareciera haber, en primera instancia, esperanzas de triunfo sobre la desolación moral y afectiva para esta conciencia huérfanas de fe y, a la vez, sedienta de ella. La indefensión ante la realidad, es decir, ante las atrocidades de la realidad —en cuyo amplísimo abanico se agolpan desde las enfermedades y cataclismos naturales hasta las expresiones más sórdidas de la injusticia social y las precariedades personales— se plasma diáfana en los tres primeros versos de la sexta estrofa del poema que estamos comentando: *Mundo mundo vasto mundo,/ si me llamara Raimundo/ sería una rima, no sería una solución.*

Sin embargo, tan poderoso como el sentimiento del absurdo cuando se adueña del corazón de Drummond de Andrade es el sentimiento de ternura que alterna con el desaliento en la posesión de ese corazón y que lo reconcilia emocionalmente con la vida aunque no le restituya la fe religiosa. Es ese caudal de ternura el que permite al poeta reencontrarse con la naturaleza: *esa luna* y esa *tarde* que *tal vez sería azul/ si no hubiese tantos deseos.* Es, igualmente, ese caudal de ternura que disputa al absurdo la posesión del hombre, el que pareciera terminar arrastrando en su torrente jubiloso a la desesperación sembrada por la pérdida de Dios: *Mundo mundo vasto mundo,/ más vasto es mi corazón.*

Pero, como se irá viendo, si la ternura que se corporiza en la poesía puede desplazar a la experiencia absurda, ésta, a su turno, vuelve a arremeter y a reconquistar el terreno perdido, en una alternancia a la que sólo pareciera ser capaz de poner término el suicidio o la fe definitivamente recuperada. Drummond de Andrade empero, no desemboca ni en una ni en el otro: va rotando incansablemente del extremo representado por el vacío de significación al extremo de la plena significación lírica, a merced de una tensión inevitable y constante.

Dos valores radicalmente perdidos para Carlos Drummond de Andrade son, entonces, Dios y la infancia. Esta última da título a otra de las piezas del libro *Alguna Poesía.* La idealización de la niñez resulta inevitable si se estima que, en ella, la vida humana logra inscribirse en el escenario de su máximo sentido. Con la extinción de la infancia así concebida y la inviabilidad ulterior de Dios, el joven Carlos Drummond de Andrade llega a sentirse, de modo irremediable, a merced del absurdo. Sabrá, como sujeto, que no hay antinomia mayor que la que se establece entre la conciencia y la certeza. Conocerá, como tal, la desesperación. Y creerá estar a merced de ella de modo unilateral y definitivo hasta que, por caminos para él inexplicables, irrumpe la poesía para ponerlo a salvo de esa temida prisión —que parecía perpetua— tras las rejas del nihilismo y la decepción sin remedio. Y precisamente porque la poesía lo arranca al nihilismo y la decepción, le permite pronunciarse sobre esa pérdida profunda de valores que lo condenaría al silencio de no mediar la facultad creadora. Es así como, en otro poema, el titulado «Yo también ya fui brasileño», Carlos Drummond de Andrade puede mostrar, con deliciosa ironía, que la identidad nacional, entendida como fervor jacobi-

no y folclórico, se encuentra en él desarticulada: de nada vale alzar la bandera *verde-amarilla para buscar amparo donde no lo hay.*

«Europa, Francia, Bahía» permite extendernos en este orden de consideraciones —el de los valores ya inviables para Carlos Drummond de Andrade—. En tal sentido, otro campo de opciones imposibles para el poeta es, en lo político, el del fascismo en boga por aquellos años: *Italia explora concienzudamente volcanes apagados/ volcanes que nunca estuvieron prendidos/ a no ser en la cabeza de Mussolini.* De igual manera, tampoco se identifica con el marxismo-leninismo: *Tipos con un brillo raro en los ojos crean el film bolchevique/ y en la tumba de Lenin en Moscú/ pareciera que un enorme corazón está latiendo, latiendo,/ pero no late como el de uno...* Por último, la idealización de la Europa nórdica es para él imposible: *Mis ojos brasileños se hartan de Europa.* Perdido el Brasil campesino de la infancia, arrancado a la fe en Dios, ecléctico habitante de la ciudad moderna, escéptico ante el comunismo y hostil a la retórica fascista, Carlos Drummond de Andrade, alejado ya de los arrebatos del nacionalismo brasileño, reconoce que su sensibilidad se ha exiliado del amplio repertorio de mitos contemporáneos: *¡Basta!/ Mis ojos brasileños se cierran nostálgicos./ Mi boca busca la «Canción del exilio»./ ¿Cómo era la «Canción del exilio»?*

Tal la situación de Drummond de Andrade hacia 1930, es decir, en los inicios de su trayectoria artística. La poesía que, por cierto, ya cumple su función reparatoria esencial —la de hacer del padecimiento que aísla y desespera, materia de comunicación literaria que revincula al escritor con el mundo y con sus semejantes— todavía no constituye, sin embargo, objeto expreso de consideración lírica por parte del poeta. Carlos Drummond de Andrade la instrumenta ya con solvencia pero no la observa aún como tema.

En el poema «La calle diferente» encontraremos una caracterización decisiva del dilema del poeta. Tras haber comprendido que no hay para él camino de retorno a la niñez ni a la fe religiosa que le infundiera un sentido de pertenencia y verdad, el escritor reconoce que su sitio existencial es una zona intermedia, difusa, entre la negación y la afirmación absolutas; entre los vecinos que no se resignan a la pérdida del viejo orden y su propia hija que, espontánea y festivamente, se inscribe a su manera entre los partidarios del progreso:

En mi calle están cortando árboles
colocando vías
construyendo casas.

Mi calle despertó cambiada.
Los vecinos no se resignan.
Ellos no saben que la vida
tiene exigencias brutales como éstas.

Sólo mi hija goza del espectáculo
y se divierte con los andamios,
la luz del soldador autógeno
y el cemento que resbala por las formas.

Allí está el poeta: piadosamente alejado de sus vecinos nostálgicos; tiernamente situado ante su hija que juega. Sin confundirse con una ni con otros. Este territorio del

entre no es, empero, un sitio al que el poeta pueda acceder a partir de una mera indecisión, o a la inversa, en respuesta a una actitud de prescindencia voluntaria de cualquiera de los extremos. Es, más bien, el sitio donde, fatalmente, le toca estar: el lugar que es condición habilitante del poema. El ingreso en el campo de la percepción poética —que lo exceptúa tanto de la desesperación nacida de la incredulidad como del dogmatismo nacido de la desesperación— reviste características singulares, rasgos de respuesta a una convocatoria venida de una zona ajena a la resolución personal, al propósito subjetivo y explícito, sobre la que, como ya he dicho, Carlos Drummond de Andrade no se ha detenido aún a reflexionar. Por el momento, lo que el escritor verifica es que la poesía constituye para él su único modo posible de articular, en un todo armonioso, experiencia y sentido. Y esa articulación se distingue por la ternura predominante que el poeta infunde a su enunciación. En ella consiste el hondo vitalismo de Carlos Drummond de Andrade. Vitalismo que, como resulta claro, no proviene de sus convicciones éticas o filosóficas sino de su primaria empatía con el mundo, más allá de sus contradicciones y conflictos desgarradores. Como bien lo prueba la pieza titulada «El sobreviviente», su vitalismo lo embarga a pesar de sí mismo. Drummond de Andrade, conscientemente, considera que la vida, entendida como instancia moral, ya no es viable. Está persuadido de que la guerra puso término al humanismo: *Imposible componer un poema a esta altura de la evolución de la humanidad./ Imposible escribir un poema —una línea nomás— de verdadera poesía./ El último trovador murió en 1914./ Tenía un nombre del que ya nadie se acuerda.*

Como se advierte, Drummond de Andrade tiene la convicción de que los hombres se sienten fascinados por la muerte: *Los hombres no mejoraron/ y se matan como insectos./* (...) *Inhabitable, el mundo está cada vez más habitado.* No obstante —y esto es lo extraordinario— para decirnos hasta dónde ascienden su descreimiento y su desazón, escribe, contra todo lo que sostiene, un poema: (*Me temo que escribí un poema*) nos dice, casi en un susurro, al finalizar «El sobreviviente». Aquí tenemos, entonces, a nuestro autor no sólo a merced del vitalismo que le impone su sensibilidad poética y le permite enfrentar con éxito la adversidad; lo tenemos, además y finalmente, situado ante el hecho de ser un poeta. Frente a frente con su idiosincrasia, se observa extrañado, inquieto, conmovido. Su razón vital, como la llamaría Ortega, desafía con la contundencia de su pronunciamiento lírico, a su razón meramente analítica y le demuestra que, más allá de lo que el hombre llamado Carlos Drummond de Andrade cree saber, está lo que el poeta Drummond de hecho sabe. La poesía es, pues, la encargada de rescatarlo y desbaratar el silencio aniquilador en el que sin duda se perdería de no mediar el categórico imperativo que le impone su vocación.

Pantano de las almas

Tal el título del segundo libro de Carlos Drummond de Andrade. Fue escrito entre 1931 y 1934. Al publicarlo, el poeta era todavía un hombre joven: tenía 32 años. A diferencia de su primera obra, este *Pantano de las almas* anticipa, en la contundencia de su título, el acento emocional dominante en el conjunto de sus textos: se trata, en el plano argumental, de un libro sombrío. Sabemos, sin embargo que, para nuestro

escritor, la poesía manifiesta esencialmente una dimensión cordial de su espíritu, reacia, por lo tanto, al influjo paralizante del desencanto. La poesía, en él, es la vida entendida como facultad de primordial empatía con el mundo. Esta facultad se pondrá de manifiesto en el hecho concreto de escribir opuesto, desde su misma raíz, al desasosiego que acosa al hombre que es Carlos Drummond de Andrade. Pues bien: ¿de dónde extrae su vigor irreprimible esta actitud superadora de toda angustia? ¿Cuál es el fundamento de su vitalidad si, al mismo tiempo y como también ya sabemos, Drummond de Andrade insiste en el carácter absurdo, intolerable de la realidad considerada bajo el prisma de su experiencia personal? La poesía, se diría, es contra toda razón. Se trata de un hecho paradójico, de un recurso, si se quiere, que cuestiona y rebasa el dolor como instancia predominante. Tener vocación implica no sólo disponer de ella sino, también, poder soportarla y poder sostenerse, como resistente, en ese cumplimiento que es su realización. En ella se juega la expresión de una necesidad constitutiva y primordial del sujeto: la de no homologar la realidad a lo que sobre ella dictamina la desesperación. Esta necesidad, a su vez, no irrumpe bajo la forma del júbilo, el fervor épico o el voluntarismo militante. Nada de eso. El tono —y en *Pantano de las almas* se lo advierte— es el de una tierna pero decidida confrontación con los embates del pesimismo y las seducciones de la muerte; resistencia que, valiéndose del humor más sutil y de un sentido de honda y viril resignación metafísica ante lo irremediable, constituye una vigorosa denuncia de las ilusiones omnipotentes del hombre tanto como un piadoso reclamo de tolerancia ante las contradicciones propias y las de nuestros semejantes. La poesía, podría afirmarse con afán sintético, es la forma que toma el empecinamiento de la vida en un hombre que se siente y se confiesa carente de toda ilusión. Dice así el poema «No te mates»:

Carlos, tranquilízate, el amor
es eso que ves:
hoy se besa, mañana no se besa,
pasado mañana es domingo
y el lunes nadie sabe
qué sucederá.

Es inútil que te resistas
o incluso suicidarte.
No te mates, oh no te mates,
resérvate entero para
las bodas que nadie sabe
cuándo llegarán
si es que llegan.

El amor, Carlos, es telúrico,
la noche pasó en ti,
y las represiones se van sublimando,
allí dentro un barullo inefable,
rezos,
tocadiscos,
santos que se persignan,
avisos del mejor jabón,
barullo que nadie sabe
de qué, para qué.
Entretanto caminas

melancólico y vertical.
Eres la palmera, eres el grito
que nadie oyó en el teatro
y todas las luces se apagan.
El amor en la oscuridad,
no, en la claridad,
es siempre triste,
hijo mío, Carlos,
pero no digas nada a nadie,
nadie sabe si sabrá.

El empantanamiento de las almas se cumple, pues, para Carlos Drummond de Andrade, en las aguas traicioneras de este escenario que sin cesar disuelve tanto la esperanza de alcanzar un amor estable como la fraternidad y aún el goce en sus formas más simples. La poesía, en cambio, reacciona ante el valor negativo de la experiencia. Extrae de él su riqueza. Es una voz que irrumpe por detrás de la voz que el hombre se atribuye e irrumpe para decirle, a la manera de Rimbaud, que él *es otro* —ese otro que le habla de esa *otra* voz. Esta dualidad implica, a la vez, una indisoluble interdependencia entre el hombre que se cree agotado en el padecimiento y el hombre que hace del padecimiento la materia vertebradora de una fortaleza espiritual insospechada. Rasgos similares a los anotados a propósito de «No te mates» los encontraremos en las piezas tituladas «Invitación triste» y «Ante los últimos acontecimientos», donde se nos propone, con ácida ironía, la pornografía como resolución de todos nuestros males.

En tanto la poesía es otro modo de ver que el impuesto por la angustia, puede decirse que el desaliento del que hablan los poemas de este libro no constituye, estrictamente, el tono de los textos y ni siquiera el tema. Porque el tema, en verdad, es el destino que el hombre desesperanzado corre en manos del poeta; el tema, en otros términos, es la transfiguración poética de la experiencia vivida, ese salto hacia la luz que realiza Carlos Drummond de Andrade desde las zonas más oscuras y tormentosas de su experiencia personal. Y esa luz no es otra que la de una esencial cordialidad. Por eso creo que el mensaje de este libro no se encuentra en el plano de su contenido manifiesto que, recorrido por una lectura superficial, es el de la desesperanza. Se encuentra en cambio, ese mensaje donde podemos constatar el triunfo del espíritu armónico, apolíneo, sobre el desasosiego sembrado por el sentimiento trágico de la vida.

Ahora bien: a diferencia de la sensibilidad romántica, para la que el poeta ha de ser un transgresor condenado a la incomprensión y el aislamiento, la idea de la poesía trazada por Carlos Drummond de Andrade nos permite inferir que el poeta se rebela contra la soledad y la fragmentación, y que la poesía constituye la máxima expresión y el logro más alto de su rebelión. La poesía, así entendida, es reencuentro. Vale la pena, sin embargo, insistir en lo esencial: que el poder expresarse desde ese espíritu solidario y confraternal no constituye ya un logro de la voluntad del sujeto en la acepción nietzscheana del término. En Drummond de Andrade esa voluntad aparece siempre jaqueada por la adversidad de la vida. En consecuencia, la aptitud expresiva a la que me refiero debe comprenderse como epifanía, como una poderosa aparición bajo cuyo influjo el hombre se transfigura. La poesía lleva a cabo, como impulso creador, el desdoblamiento de la naturaleza del hombre e impide a Carlos Drummond de An-

drade que consume la identificación esquemática de su idiosincrasia con los contenidos provenientes de la experiencia prepoética. Ante ese estado, que sobreviene con la fuerza y la arbitrariedad de una instancia incondicionada que pasa a gobernar la percepción y el sentimiento, el poeta no toma el papel del poseedor jactancioso de los atributos creadores sino, a la usanza de los antiguos poetas griegos, el papel más humilde del depositario de una aptitud para él mismo desconcertante. Bien le cuadran, por eso, a Carlos Drummond de Andrade, las palabras que sobre la creación escribiera en sus *Memorias* el dramaturgo Arthur Miller: «Como a todo escritor, se me suele preguntar de dónde me vienen las ideas y he de decir que si lo supiera me dejaría caer por allí más a menudo».

Sentimiento del mundo

En 1935, Carlos Drummond de Andrade inicia la composición de uno de sus libros más afamados: el titulado *Sentimiento del mundo,* concluido en 1940. En él podemos reconocer el acceso del poeta a algunas de las primeras enseñanzas fundamentales que le deja su experiencia creadora.

Situado, por obra de la poesía, ante la evidencia de su *ser-otro* que aquel que el sentido común le propone y aún le impone, el hombre, al contemplarse, ya no está apenas ante su propia imponderabilidad sino, incluso ante la imponderabilidad del mundo, cuyo semblante y esencia, en el seno del contacto poético, también se han transfigurado ganando una complejidad que el mero pesimismo o la desesperación desnuda le niega. Tampoco, por supuesto, el poeta puede optar, desde la alternativa que su arte le abre, por la visión frívolamente festiva de la vida, a la manera de «Los inocentes de Leblon» o de quienes gozan del «Privilegio del mar». El espíritu solidario auténtico es, en el poeta, el que sin subestimar la tragedia que vive el mundo hacia 1940, no agota sus contenidos en la reividicación ideológica o en las consignas de la lucha imprescindible contra el totalitarismo fascista. La vida debe vivirse no porque pueda llegar a ser mejor sino porque la condición humana implica resistir empecinadamente el acoso de la destrucción. Se trata de un ascetismo combativo cuya naturaleza, cruda y a la vez conmovedora, recuerda las palabras que leyera Albert Camus sobre su generación al recibir el Premio Nobel de Literatura, en 1957: «Esos hombres —nacidos al comienzo de la primera guerra mundial, que tenían veinte años al tiempo de instaurarse, a la vez, el poder hitleriano y los primeros procesos revolucionarios, y que para completar su educación se vieron enfrentados luego a la guerra de España, la segunda guerra mundial, el universo de los campos de concentración, la Europa de la tortura y de las prisiones— se ven hoy obligados a orientar a sus hijos y sus obras en un mundo amenazado de destrucción nuclear. Supongo que nadie pretenderá pedirles que sean optimistas. Hasta llego a pensar que debemos ser comprensivos, sin dejar de luchar contra ellos, con el error de los que, por un exceso de desesperación, han reivindicado el derecho al deshonor y se han lanzado a los nihilismos de la época. Pero sucede que la mayoría de nosotros, en mi país y en el mundo entero, ha rechazado el nihilismo y se consagran a la conquista de una legitimidad. Les ha sido preciso forjarse un arte de vivir para

tiempos catastróficos, a fin de nacer una segunda vez y luchar luego, a cara descubierta, contra el instinto de muerte que se agita en nuestra historia».

De igual modo, el acento de Drummond de Andrade en su poema «Los hombros soportan el mundo» se emparenta con esa voluntad de sinceramiento que no necesita extaer su validez de un esperanzado idealismo transformador sino de un vitalismo cuyo fundamento es la autenticidad posible:

> Llega un momento en que no se dice más: Dios mío.
> Un momento de absoluta depuración.
> Un momento en el que no se dice más: mi amor.
> Porque el amor resultó inútil.
> Y los ojos no lloran.
> Y las manos tejen apenas el rudo trabajo.
> Y el corazón está seco.
>
> En vano las mujeres llaman a la puerta, no abrirás.
> Estás sólo, la luz se apagó,
> pero en la sombra tus ojos resplandecen enormes.
> Eres todo certidumbre, ya no sabes sufrir.
> Y nada esperas de tus amigos.
> Poco importa que venga la vejez ¿qué es la vejez?
> Tus hombros soportan el mundo
> y él no pesa más que la mano de un niño.
> Las guerras, el hambre, las discusiones en los edificios
> prueban apenas que la vida prosigue
> y que no todos se liberaron todavía.
> Algunos, encontrando bárbaro el espectáculo
> preferirán (los delicados) morir.
> Estamos en un momento en que de nada vale morir.
> Estamos en un momento en que la vida es una orden.
> La vida apenas, sin mistificación.

He aquí, entonces, al poeta repuesto de la desilusión catastrófica generada por las primeras grandes pérdidas y, a la vez, a salvo de las tentaciones nacidas tanto de la negación extrema como de la afirmación irresponsable de la esperanza. El acento infudido a «Los hombros soportan el mundo» franquea el acceso a la verdadera naturaleza del desencanto de Drummond de Andrade. No es desilusión ante la vida sino lúcido distanciamiento de las formas que toma su mistificación. Nada de fugas retóricas o de compulsivas evasiones. Si se trata de resistir, se resistirá. Recordemos otra vez a Camus, emparentado en tantos aspectos con Drummond de Andrade: «Indudablemente, —afirma el texto referido— cada generación se cree destinada a rehacer el mundo. La mía sabe, sin embargo, que no podrá hacerlo. Pero su tarea es quizá mayor. Consiste en impedir que el mundo se deshaga».

En la composición que Drummond de Andrade tituló «Oda en el cincuentenario del poeta brasileño», dedicada a su admirado y querido amigo Manuel Bandeira, nos ofrece nuevos señalamientos sumamente sugestivos. Figura entre ellos el que permite explicar la función ontológica de la poesía en una sociedad contaminada por el autoritarismo y la pseudoinformación, y donde ella, la poesía, irrumpe no en respuesta a un imperativo ético, consciente, sino en respuesta a una fatalidad vocacional que hace del escritor un ser ético al convertirlo, ante todo, en un ser estético.

«Oda en el cincuentenario...» nos asegura, en tal sentido, que la poesía no ha perdido en el transcurso de los siglos un atributo primordial de sus comienzos clásicos: el de· recuperar la palabra sustrayéndola a la atsmósfera de menoscabo en que, insistentemente, se la ahoga. La poesía limpia la palabra, la restaura, la libera de sus disfraces retóricos, de la locura implícita en su instrumentación prostibularia. Esta restauración —que no es idealista porque reconoce su carácter provisional y dialéctico— implica fraternidad; implica consuelo, el alto aliento de la dignidad —atributos, todos estos, encarnados por la persona de Manuel Bandeira, un ser, diríase, literalmente tomado por la poesía. La «Oda en el cincuentenario...» refuerza aún con mayor explicitación en sus enunciados que el poema «Los hombros soportan el mundo», la convicción de que la poesía está más allá de cada una de las partes en conflicto que escinden y fragmentan la percepción valorativa de la vida humana. Y *más allá*, no porque pueda presumirse que no es expresión de ese hombre que sufre y se dispersa, sino porque, como enunciado, ella no se origina en la misma zona donde se articulan los pareceres y prejuicios cargados de unilateralidad. La poesía arraiga, en cambio, en ese suelo donde la sed de despojamiento que pide una vida *sin mistificación* puede exteriorizarse y dar forma a un sentido superior de la tolerancia ante el drama humano cuya idiosincrasia guarda un secreto parentesco con la piedad religiosa. La poesía proviene de una íntima vivencia de consubstanciación emocional con la totalidad que, como tal, es comunión con el misterio del fundamento de lo real. Ese misterio es, en el poeta, inmersión de todo su ser en la indisoluble tensión de la tragedia humana y del dilema metafísico que la signa: ser sin que ello implique saber para qué, y no poder, empero, liberarse jamás del acoso de esa abrumadora pregunta por el sentido.

Es en este suelo contrastante y enigmático donde nace el poeta. Esta es la patria problemática que en él toma forma lírica. Poeta ha de ser, entonces, el hombre en su condición de soporte verbal de la verdad como conflicto irreductible: *Ese incesante morir/ que en tus versos encuentro/ es tu vida, poeta/ y por él te comunicas/ con el mundo en que te esfumas./ (...)/ Tu violenta ternura,/ tu infinita vigilancia,/ tu trágica existencia/ sin huellas exteriores/ sin embargo, a no ser tus arrugas,/ tu sencilla gravedad,/ la acidez y el cariño simples/ que emanan de tus fotos,/ que atrapo en tus poemas,/ son razones por las que te amamos/ y por las que nos haces sufrir...// Ciertamente no sabías/ que nos haces sufrir.// Es difícil de explicar/ este sufrimiento seco, sin lágrimas de amor,/ sentimiento de hombres juntos,/ que se comunican sin gesto/ y se invaden sin palabras,/ se aproximan, se comprenden/ y se callan sin orgullo.*

Al recorrer el amplísimo abanico temático conformado por la obra de Manuel Bandeira hasta 1938 (quien, recordémoslo, había nacido en 1888), Drummond de Andrade señala la sustancia viva que, en cada caso, se vale de un recurso argumental distinto para irrumpir incesantemente. Esa sustancia viva es *tu poesía/ tu acuciante, inefable poesía,/ que hiere las almas, bajo apariencia balsámica,/ que quema las almas, como fuego celeste, al visitarlas;/ es el fenómeno poético del que te constituiste en misterioso portador/ y que viene a traernos en la aurora el soplo ardiente de los mundos, de las amadas exuberantes y de las situaciones ejemplares que no sospechábamos.// Por eso sufrimos: por el mensaje que nos confías/ en medio del tráfico, ahogado por el pregón de los diarios y mil quejas obreras;/ ese incesante pero discreto mensaje/ que, a los cincuenta años, poeta, nos traes,/*

y esa fidelidad a ti mismo con que te nos apareces/ sin una queja en el rotro, rebosante, sin embargo, de veteranía,/ sin una queja en el rostro, rebosante, sin embargo, de veteranía,/ mano firme extendida para el apretón fraterno/ —el poeta por sobre la guerra y el odio entre los hombres—/ el poeta todavía capaz de amar a Esmeralda aunque el alma anochezca,/ el poeta mejor que todos nosotros, el poeta más fuerte. (...)// Que el poeta nos encamine y nos proteja/ y que su canto confidencial resuene para consuelo de muchos y esperanza de todos,/ los delicados y los oprimidos, más allá de las profesiones y los vanos disfraces de los hombres./ Que el poeta Manuel Bandeira escuche esta súplica de un hombre humilde.

Bien se advierte en los intensos y extensos versos de este poema narrativo que si el arte de la poesía es portador de algún aliento solidario, no lo es en virtud de fervorosos propósitos redencionales, como sería el de reconstruir el mundo o salvar al hombre convocándolo a inscribirse en un supuesto orden reparatorio, más allá de su condición trágica. En vez de ello, la poesía, sabedora de que no hay sitio para la verdad fuera de tal dimensión, experimenta e induce a experimentar un nuevo *sentimiento del mundo* inspirado por ese saber esencial que es, a la vez, fortaleza, el de la piadosa confraternidad que resulta de la conversión del lector en depositario de la confidencia fundamental que le hace el poeta en su poema: el de que bien vale la vida si se la resiste desnudo, desenmascarado, triunfando una y otra vez sobre la embestida del miedo, la crueldad y la hipocresía.

Por lo tanto, el poema es confraternidad consumada, viva, actuante. Se trata, como creyera Rimbaud, de rebasar el campo de la experiencia lírica e ingresar en el de la experiencia histórica para transfigurar bajo el impulso de la primera, el curso de los hechos definitorios de la segunda hasta que, finalmente, poesía e historia resulten equivalentes.

Pues bien, si Manuel Bandeira se constituye, para Drummond de Andrade, en el prototipo del poeta brasileño es, precisamente, porque alienta sobre su modelo una convicción que no cree aplicable a su propia persona: la de que poesía y experiencia cotidiana son, en Bandeira, correlativas, mutuamente fortalecedoras. En Drummond de Andrade, en cambio, esa correlación se cumple, si así puede decirse, *dentro* del poema pero no fuera de él: uno es el poeta, otro el hombre condenado a la historia, arrojado pascalianamente a la vida que precede o que sucede, lo mismo da, a la aventura estética. Entre ellos no hay complementación salvo, como digo, dentro del poema. Al emerger del poema, el poeta se va transformando, nuevamente, en el hombre abrumado por el sufrimiento y la desorientación y, en las aguas de esa turbulencia zozobran, con la voz del poeta, las enseñanzas del poema. Drummond de Andrade, a diferencia de Bandeira, es un ser que recae en la angustia existencial por no poder extender, al escenario de su cotidianidad, el aplomo ganado al escribir, la plenitud de sentido conquistada en la literatura. Ese rostro *rebosante de veteranía* que Carlos Drummond de Andrade reconoce con intensa emoción al mirar a Manuel Bandeira, no es el suyo, no es, al menos, el que el propio Drummond de Andrade se atribuye. Él, para sí mismo, no es más que *un hombre humilde* que dirige al poeta, a ese poeta que es *mejor que todos nosotros, más fuerte,* una súplica: la de que no nos abandone, *nos encamine y nos proteja,* es decir: nos enseñe a conciliar lo que, sin su aliento, nos resulta inconciliable.

El triunfo de Bandeira consiste, pues, en haber transfigurado su existencia en un hecho poético; él es, según Drummond de Andrade, el misterioso portador del fenómeno poético. Por su parte, el autor de la «Oda en el cincuentenario...» triunfa al poder reencontrar, desde el extravío al que lo condena la vida cotidiana, la senda de la poesía. Fuera del campo creador, más allá del acto artístico, el poeta sigue siendo un hombre quebrantado por la realidad. «Mundo grande» se interna en la línea manifestativa de esta irrelevancia del Yo ante el mundo. El corazón personal no puede albergar sin conflicto tantas contradicciones como las que depara la realidad. El corazón, además, se desvela porque ignora, horacianamente, qué puede llegar a depararnos el mañana. El individuo es impotente. De modo que, al marginarse de la esperanza, inevitablemente asociada a la noción de futuro, el artista cae en un puro presentismo, en una actualidad absoluta, a la que Drummond de Andrade, en muchos poemas de este libro, intenta aferrarse inútilmente. Este conjunto de poemas que aparece en *Sentimiento del mundo*, más allá de su vigoroso testimonio parcial sobre acontecimientos del momento, no se sostiene. Portadores de un mensaje pletórico, exponen una convicción y una fe más reivindicada y exaltada que verdaderamente sentida. «Nocturno en la ventana del departamento», último poema de este volumen en tantos aspectos extraordinario, explora el contraste brutal entre la vida como absurdo lógico y la vida como fuerza natural que, adueñándose del poeta, lo convierte en vocero de su energía. El poeta, en el «Nocturno», observa la vida, se siente perdido, se interroga, y lo real no le responde. Se comprende entonces que el único cauce sea, para él, la instrumentación armoniosa del conflicto derivado de esa esencial tensión entre deseo y experiencia; el registro lírico de la crispada relación que guarda la pregunta del poeta con el silencio último de lo real. Le adjudico un sentido relevante al hecho de que sea éste el poema final de *Sentimiento del mundo*. En él se expresa lo que yo llamaría la tónica dominante en Carlos Drummond de Andrade: *El alma severa se interroga/ y enseguida calla. Y no sabe/ si es noche, mar o distancia.* Es decir, que como no hay conocimiento posible sobre lo que fundamentalmente importa saber, el espacio del poema es el del registro de la electrizada relación que se entabla entre la demanda y el mutismo que ella recibe por toda contestación. Pero al no haber saber —podría aventurarse— ¿qué sentido tendría el poema? Justamente, el poema es la expresión del hombre en su carácter de ser enfrentado al vacío de significación (no respuesta) entendido como modo de hacerse presente de lo absoluto. El mutismo es la forma que asume la presencia de lo inefable ante el hombre o lo que Jacques Lacan ha preferido llamar, en su laborioso idioma, «el semblante del objeto A». La materia con la que el poeta amasa su pregunta fundamental proviene de la experiencia del silencio de lo real en su condición de absoluto, y ella constituye, a su vez, el tejido más íntimo del texto literario. Y si escribir no resulta un emprendimiento gratuito es no sólo porque el amor que esa acción implica es más elocuente que el sinsentido que domina a la existencia fuera del arte, sino además porque la creación poética es el modo más elocuente de expresar esa situación básica que tanto nos importa: la del hombre como ser sin solución, sin inscripción definitiva posible.

José

De los libros hasta ahora analizados, es este cuarto —*José*— el que Carlos Drummond de Andrade compuso con mayor rapidez: fue escrito entre 1941 y 1942. En él encon-

tramos una de las piezas más populares del poeta, la que da título al volumen, memorable por el modo magistral en que hilvana su cadencia simple, basada en ritmos tradicionales, con ideas y enunciados de notable complejidad y sutileza.

Cuando Carlos Drummond de Andrade publica su *José* tiene casi cuarenta años. *Cuarenta años y ningún problema resuelto,* según confesará el propio escritor. «La bruja» lo muestra en estado de franca disponibilidad afectiva. Aspira, tercamente, a un encuentro con el mundo y con sus semejantes que, fuera de la poesía, no se consuma. El poeta, nos asegura, está solo *entre dos millones de habitantes.* En su entorno no hay amor, hay muchedumbres. Los hombres viven aglomerados pero no viven reunidos. Río de Janeiro es, como tantas otras grandes ciudades contemporáneas, un escenario más de la soledad multitudinaria. A esta incomunicación psicosocial se suma un aislamiento no menos agudo: el que proviene, según se ha visto ya, del mutismo esencial del absoluto ante la demanda de sentido que le hace el escritor.

El hombre es, pues, en esencia, errancia, diáspora sin remedio. El poema que da título al volumen es la síntesis de ese desamparo básico del hombre. Sin embargo, ninguna composición de Drummond de Andrade y, por lo tanto, tampoco ésta, trasuntan amargura y sufrimiento a través de un tono patético o de acentos que privilegien el resentimiento por sobre la humilde pero ardiente ternura en la que el artista ha sabido encontrar su modulación más personal. Es que, como queda dicho, la creación constituye siempre una victoria de la sensibilidad lírica sobre el sentimiento trágico y, como tal, una ráfaga de poderosa comunicación, incluso cuando el poeta nos habla del aislamiento y de la soledad: *Con la llave en la mano/ quieres abrir la puerta,/ no hay puerta:/ quieres ir a Minas,/ pero Minas no hay./ José ¿y ahora?// Si gritaras,/ si gimieses,/ si tocaras/ el vals vienés,/ si durmieras,/ si te cansaras,/ si te murieses.../ Pero no mueres,/ ¡Tú eres duro, José!// Solo en la oscuridad/ como un animal de la selva,/ sin teogonía,/ sin pared desnuda/ en la que apoyarte,/ sin caballo negro/ que huya al galope,/ ¡marchas, José!/ José ¿hacia dónde?*

Sí, el hombre es errancia. Tenaz errancia. La ausencia de rumbo, de finalidad y sentido, ciertamente lo desesperan. Pero no lo aniquilan. El hombre es duro, y dura. No se dejará morir. Su notable resistencia a los embates del vacío en que consiste le dan otra consistencia que la de ese mismo vacío ¿De dónde extrae su perseverancia? No lo sabe. Pero está en marcha. Obra. Es, a su manera, un *factum.* Eso es el hombre: un hecho. Pero no un hecho consumado sino un hecho incosumable: lo abierto por excelencia, la inviabilidad de un sentido último. Sorpresivamente, el hombre que es Drummond de Andrade se descubre igual a su poesía: es una presencia que no se explica y que se sostiene contra toda adversidad, contra toda evidencia de gratuidad. Paradójicamente, entonces, cuando el hombre no es mistificación, hipocresía, encubrimieno, resulta impenetrable como una piedra. Cuando, en cambio, tergiversa su índole en la inautenticidad es posible ponerlo al descubierto, desnudarlo. Pero desnudo es irreductible ¿Irreductible a qué? A la comprensión, a la inteligibilidad que define y fundamenta. El hombre es el silencio de lo real como absoluto. El absoluto como sentido le está vedado al hombre en la medida misma en que él es, para sí, inefable. El hombre es esa respuesta inviable que incansablemente se busca a sí misma bajo la forma de una pregunta por el sentido de la existencia: *¿Y ahora, José? Se acabó la fiesta,/ se apagó la*

luz,/ la gente se fue,/ la noche cayó,/ ¿Y ahora, José?/ José, ¿y ahora qué?/ Tú que eres sin nombre,/ que de todos te burlas,/ que escribes tus versos,/ que amas, protestas/ ¿Y ahora, José?

Inundado de poesía, más allá de toda lógica y de todo amparo teológico, el hombre constata que es un milagro —el milagro de ser la encarnación de una incógnita que insiste y subsiste, arrancando a la vida personal de la unilateralidad de la desesperación, para hacer del hombre aquel ser que Camus equiparó a Sísifo en tanto se rebela y dice no. No es, por lo tanto, la esperanza, la ilusión redencional, lo que fundamentalmente sostiene al hombre de la tenaz rebeldía contra el absurdo, sino el mandato ontológico que estructura su ser. La esperanza es la persistencia del deseo manifestada en una voluntad de cambio, de transfiguración, tome ésta la forma que tomare. El mandato ontológico, a su turno, es el deseo en su condición de ciego persistir —desencarnado, inencarnable en una forma capaz de contenerlo para siempre y que, permanentemente, se pone de manifiesto en incesante búsqueda de gratificación. La poesía es la voz conmovida de ese ser sin fundamento en la esperanza y sin arraigo definitivo en la desesperación.

La rosa del pueblo

Compuesto en dos años —entre 1943 y 1945— *La rosa del pueblo* es, por cierto, uno de los libros más difundidos de Carlos Drummond de Andrade. Se lo ha analizado y exaltado, sobre todo, en relación a sus contenidos sociales, subrayándose con razón su hondo espíritu confraternal. En relación con el tema de este estudio, el aporte que nos hace *La rosa del pueblo* no es menos relevante. En él se nos sigue hablando de la poesía como epifanía, como indondicionado fruto de las vertientes más secretas y profundas de la personalidad pero, además, se la caracteriza, por primera vez, como tarea y, al poeta, consecuentemente, como trabajador. Y ello no puede dejar de resultar significativo si se admite, como aquí se lo ha hecho, la preeminencia, en Drummond de Andrade, de la interpretación del poema como súbita manifestación de un núcleo empático que anida invicto en el alma, con independencia de las tristes convicciones sobre el mundo y el tiempo en que al poeta le toca vivir. Por lo tanto, señalaba yo, la poesía, para Drummond de Andrade, no es ante todo hija del deseo consciente, del empeño de construcción. Así se lo vuelve a afirmar en este libro, incialmente a través del texto titulado «Consideración del poema». Aún más fundamental, sin embargo, es la pieza «Búsqueda de la poesía». En ella se insiste, ante todo, en que la poesía no es fruto del empeño. Tampoco, se añade, es el producto del traslado mecánico de los sucesos de la vida personal al papel; ni una mera transferencia a la página del pensamiento, del sentimiento, de la observación; ni despliegue de las dotes elocutivas del autor, o de su capacidad rememorativa, ni del cuestionamiento que de su trayectoria como ser humano pueda realizar. La poesía, es esencialmente, un acto de acatamiento a imperativos incontrolables; un gesto de subordinación extrema a un mandato sorprendente y luminosamente redencional. El poema, afirma Drummond de Andrade, viene hacia el poeta cuando éste sabe ir hacia él, penetrar sordamente en el reino de las palabras, imprimiéndoles el acento de su necesidad expresiva. O sea que esta con-

cepción del poema cuestiona la idea de la palabra creadora como obra de la premeditación, como resultante de un propósito primordialmente intencional. El acto de comunión poética entre el hombre y las palabras (las que, en primera instancia, aguardan en *estado de diccionario*) tiene lugar a raíz de un misterioso acoplamiento —no reductible a exégesis— entre las posibilidades semánticas y rítmicas que potencialmente ofrecen los vocablos y la necesidad de valerse de ellos que acosa al escritor. Se trata, como se advierte, de una instancia imponderable: ocurre y, bajo su impulso, irrumpe un *dicente* que no es, necesariamente, el sujeto de la experiencia biográfica. Lo notable consiste en este aparecer, en esta epifanía transformadora; despliegue de una facultad proveedora de sentido insospechada e involuntaria, cuyo festejo máximo se cumple en el poema titulado «La flor y la náusea». La flor descolorida que surge, inesperada, en mitad de la acera, en la gran ciudad, hace su irrupción contra todo convencionalismo. Y, al brotar, perfora el odio, el tedio, la indiferencia, como perforó el asfalto. *Es fea pero es una flor,* vale decir: es lo extraordinario en un mundo sin redención. Este hecho sin parangón, vivificante por su trascendencia simbólica, toma en otra pieza —titulada «Llevo conmigo»— la forma de un paquete del cual el poeta en ningún momento se puede desprender. Al igual que la mítica caja de Pandora, se trata de algo inseparable de su persona. Ahora bien: ¿qué es ese paquete? ¿Que contiene? Lo que de excepcional lleva el poeta consigo a todas partes es lo incalificable de sí, la poesía, ese bagaje redencional que inunda su vida y la reanima.

¿Qué tiene de característico ese paquete? No, por cierto, su contenido, aunque éste sea, para nosotros lectores, un auténtico enigma. Su singularidad consiste en que ese enigma sea indisociable del hombre que carga con él. Conforma a ese hombre en considerable medida, aunque, claro está, no lo totaliza. Ciertamente, *el paquete pesa* y, por lo tanto, la convivencia con él no es sencilla. Pero, por otro lado, su presencia es lo que revitaliza la identidad de Carlos Drummond de Andrade al impedir que su imagen se agote en el horizonte de la monotonía. En última instancia, este alegórico «pequeño paquete» es un sentimiento que une y desune permanentemente a su «portador-portado» con el resto del mundo.

Por cierto, en un libro como *La rosa del pueblo* no faltan composiciones en las cuales el escritor nos presenta la poesía, tal como se dijo al inicio de las consideraciones sobre esta quinta obra, como una tarea política, o sea como manifestación de un temperamento comprometido con la causa de los derechos del hombre. En tal sentido, en *La rosa del pueblo* se respira una intensa vocación pacifista, claramente enfrentada al fascismo pero también al mundo capitalista por cuya destrucción aboga y en la que el poeta sostiene poder colaborar, incluso mediante su arte. En este último caso —el de la denuncia del capitalismo—, Drummond de Andrade no logra infundir a sus composiciones el aliento épico que alcanza, por momentos, en sus poemas anti-fascistas. Cae, por desgracia, en un planteo poco convincente, tanto por su obviedad como por la dificultad con que tropieza para desembarazarse de las seducciones del realismo socialista y lograr una transfiguración cabalmente poética de su tema. Se trata, de todos modos, de un empeño ocasional del que a manera de ejemplo basta citar el olvidable fragmento que se transcribe a continuación: *El poeta/ declina toda responsabilidad/ en la marcha del mundo capitalista/ y con sus palabras, intuiciones, símbolos y otras armas/ promete ayudar/ a destruirlo/ como a una cantera, una floresta/ un gusano.*

Como se ve, Drummond de Andrade determina aquí, y en textos similares, que la poesía *ha de ser* denuncia de la injusticia, retrato implacable del drama de un mundo socialmente injusto; obra, en síntesis, del sujeto moral y aún del combatiente. Es constante, en estos trabajos, la invocación de la fraternidad. Tanto en esta pieza como en otras que le siguen —«Paso de la noche» y «Una hora y luego otra», entre ellas— manifiesta la esperanza de que, al cabo de la segunda guerra mundial, los hombres sean capaces de fundar una sólida alianza convivencial que ponga fin, de una vez por todas, al reino hegemónico de la muerte.

La trayectoria cumplida por este análisis permite reconocer que, en este punto, se ha producido un significativo desplazamiento: es el que va de la vivencia de la poesía como redención consumada a la concepción de la poesía como medio para manifestar la necesidad de que esa redención sobrevenga. Tomando en consideración este desplazamiento puede afirmarse que escribir, ahora, equivale a actuar en consonancia con el ideal transformador de la sociedad. Se ha pasado del goce subjetivo emanado del protagonismo en la creación al ideal del goce colectivo emanado de una soñada comunidad revolucionaria. Pero ¿es así realmente? ¿Sobrevive la poesía, como modalidad elocutiva, allí donde Drummond de Andrade rebasa la vivencia absurda de lo real en favor de un intenso idealismo, de su apuesta en favor del futuro histórico?

En particular, el poema «Una hora y luego otra» es interesante en este sentido porque si bien en él nos habla Drummond de Andrade de un instante en el cual el hombre se siente absurdo, como por lo demás es habitual en su poesía, ese instante cede, de pronto, su lugar a otro: no ya, según nos tiene acostumbrados, al de la atmósfera lírica en el que la ternura puede más que la desesperación y encuentra el tono apropiado para manifestarse, sino el de la esperanzada solidaridad, el de la fe en el porvenir social del hombre. Ya no estamos, por lo tanto, en el orden de la transfiguración intantánea de la vivencia personal por obra del arrebatamiento poético; estamos, más bien, en el orden de las convicciones, en el plano de las expectativas y necesidades, en el horizonte de los reclamos de la conciencia y las demandas objetivadas de un mundo mejor. Hay, como siempre en Drummond de Andrade, una fatal conversión del desconsuelo en consuelo, de la agonía en fortaleza: *Pues la hora más bella surge de la hora más triste.* En este sentido, el pasaje desde la *hora absurda,* como diría Fernando Pessoa, a la hora lírica, no difiere del pasaje desde la desesperación suscitada por la guerra, a la fe en el advenimiento de una sociedad más humana. La diferencia está, ante todo, en el valor de la poesía en un caso y en otro y, además, en el papel del tiempo. Con respecto al primer punto —el del valor de la poesía— se diría que, en la transición de la hora absurda a la hora lírica, la poesía constituye la meta del desplazamiento. En cambio, en el pasaje de la desesperación ante la historia a la fe en su devenir, la poesía se convierte en mediación, y deja de ser un fin en sí misma.

Con respecto al segundo punto, el papel del tiempo, cabe advertir que, en el primer caso, la poesía es un acontecimietno de inmediata concreción; asimismo, la subsecuente transformación de la relación con el mundo que ella impone posee también una poderosa inmediatez. No así en el segundo caso: la actualidad, entendida como instancia temporal del cambio imprescindible, es desplazada por el futuro. Y es por ello,

precisamente, que la poesía pierde, en el marco del idealismo social de las piezas que comentamos, su raíz motivacional más íntima: pasa a ser mediación, recurso para la transmisión de algo que no es ella misma, por mejor y más noble que ello pueda ser.

Es imperioso reconocer, sin embargo, que la llamada poesía social no constituye, para Drummond de Andrade, una fuente de atracción literaria perdurable. Si desde la orilla de la crítica se la ha exaltado con frecuencia, si con ella Drummond de Andrade alcanzó una popularidad que no se propuso buscar nunca, es porque, en esa poesía, el sentimiento de desasosiego retrocede en favor de una visión más auspiciosa del hombre y, por lo tanto, menos inquietante. No debemos empero confundir la «utilidad» eventual de estos textos con la perdurabilidad y consistencia de su trama estética. De hecho, Drummond de Andrade no se entrega nunca por completo a la idea de la poesía como parte de una labor redencional, programática. Prueban lo que decimos no sólo los análisis efectuados sobre los primeros cuatro libros del escritor sino, en el estudio de este quinto volumen, las composiciones inicialmente consideradas y las que pasaremos a considerar. En ellas, Drummond de Andrade retoma la concepción del acto creador como respuesta a motivaciones y facultades imponderables antes que a propósitos morales o ideológicos.

«Rueda mundo» asegura, como puede verse en los versos que paso a transcribir, que el mundo, lo real, es inaccesible al poeta como totalidad de sentido: *¡Deja, pues, que el mundo exista./ ¡Irreductible al canto,/ superior a la poesía,/ rueda mundo, rueda mundo,/ rueda el drama, rueda el cuerpo,/ rueda el millón de palabras, la extrema velocidad,/ ruédame, rueda mi pecho,/ ruedan los dioses, los países,/ desintégrate, explota, acaba!*

Ellos bastan para advertir la diferencia entre la visión militante y la visión metafísica del valor y el sentido de la poesía. *Irreductible* quiere decir aquí, con respecto al mundo, inaccesible como objeto en tanto ente del que la poesía pueda llegar a dar cuenta abarcándolo. En la poesía militante, en vez, la esperanza redencional funda su condición de posibilidad en la homologación entre los contenidos del objeto y los contenidos del deseo de aprehensión de ese objeto. Necesidad y posibilidad aparecen consubstanciadas en una identificación cuya legitimidad no está cuestionada. En cambio, metafísicammente, el mundo como totalidad será siempre inefable. La paradoja que se desprende de un texto como éste es que la poesía nada puede decirnos del mundo salvo eso: que nada puede decirnos. Pero este beneficio residual, este saldo menos de una impotencia máxima tiene, como manifestación, el carácter necesario e irreductible al entendimiento que la mismísima totalidad, que el mísmisimo mundo. El poema, planteado en otros términos, nos dice que el mundo es inabordable para él. Pero en tanto necesita decirlo, en tanto necesita ser para trasuntar que no puede, el poema constituye un contrasentido tan inconcebible y tan cierto, en última instancia, como el mundo y, para la razón puramente lógica, un escándalo similar al de esa totalidad que se le ofrece como desafío y, simúltaneamente, se le resiste como evidencia, y que, no por desconcertante, deja de constituir una sugestiva propuesta sobre el significado de la verdad, lo que equivale a decir sobre su relación con el hombre.

A la concomitancia entre esperanza y mundo, típica de la poesía social, se contrapone la correspondencia entre poesía y mundo, característica de la lírica en su acepción

metafísica. Poesía y mundo no se correlacionan en el campo del deseo sino, a la inversa, allí donde el deseo no puede cumplir su cometido abarcador o ver colmadas sus aspiraciones; poesía y mundo se equivalen, entonces, en imponderabilidad última. Se enlazan mediante el fracaso de la voluntad. La poesía de la esperanza, en cambio, es hija del tormento de la subjetividad contrarrestado por la creencia en la redención del mundo.

Un matiz complementario de lo que acabo de señalar, lo hallaremos en la pieza titulada «Fragilidad». Ahí se designa a la poesía como «un arabesco» desplegado en torno al *elemento esencial —inalcanzable./ Un arabesco, apenas un arabesco/ abraza las cosas, sin reducirlas.* Y las cosas, pudiendo permanecer incólumes en este modo de enunciación que no cae en la falacia de creer que les está ofreciendo fundamento, resplandecen en su misteriosa mansedumbre ante esos ojos que las saben abarcar sin afán posesivo. Al ser *un arabesco*, la poesía es, primordialmente, movimiento, transitividad. Por eso, en ella las cosas resultan diáfanas en su carácter de entidades básicamente imponderables. Drummond de Andrade parece estar persuadido de que el poema es consecuente con el carácter inclasificable de lo real como totalidad; carácter del que, según se ha visto, el propio hombre participa. Es que el poema actúa, despliega, lo que el hombre tiene también de inefable. La poesía es el hombre rebasando, contra toda expectativa, el marco de lo previsible, desbordando la mera objetividad y la acción clasificatoria y dominadora.

Se sabe que la tradición griega asimila la condición del mediador, del *medium*, que le podemos adjudicar al poeta de extracción metafísica, a los dones proféticos y adivinatorios. El visionario, por lo general ciego, y del que acaso Tiresias sea el modelo más conmovedor, es a un tiempo, el poseedor de la verdad y el poseído por ella, su servidor. Pues bien, «Muerte en el avión», otra de las composiciones inolvidables de Carlos Drummond de Andrade, incorpora esta tradición e ilumina con renovada intensidad la relación del hombre con la poesía. El poeta aparece en ella como dotado de poderes premonitorios. Más exactamente, el texto evidencia que hay algo que el hombre sabe como poeta e ignora como hombre. El poeta es, si se lo prefiere, aquella vertiente de la sensibilidad humana abierta al absurdo no como padecimiento sino como enseñanza. Vive la cotidianidad —se podría formular así— bajo la intuición del papel de lo absurdo y la conciencia de su imbatibilidad. En cambio, todo aquello que en él es humano sin ser estrictamente poético, presume tener bajo control al destino. ¡Clásica contraposición entre fatalidad y deseo que Drummond de Andrade indaga con aguda sensibilidad contemporánea!

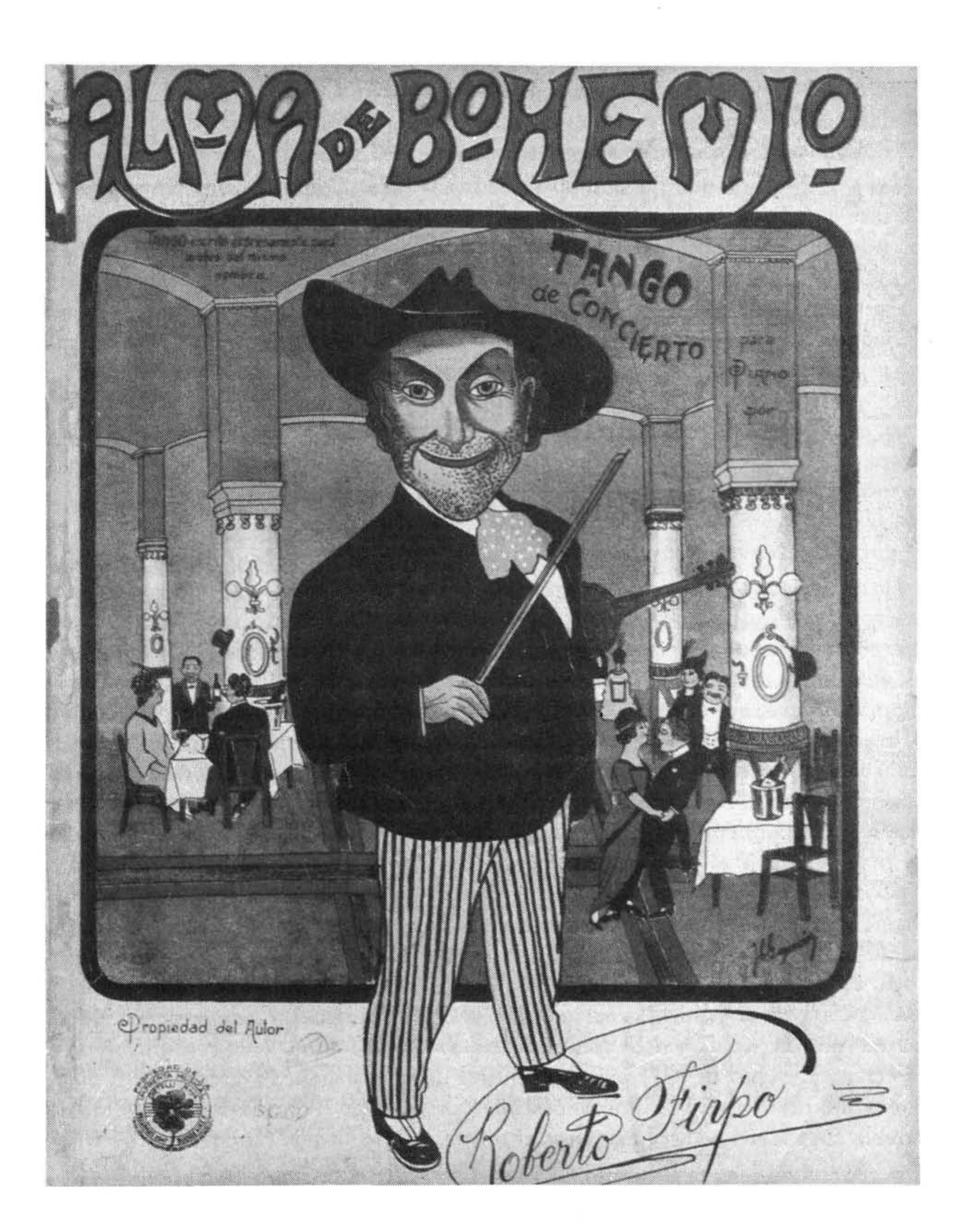
Mediante esta «Muerte en el avión» nos habla el poeta sobre ese hombre que cree saber qué significa cuanto hace. El accidente aéreo que habrá de ultimarlo, lo transforma en noticia. La visión que de su desgracia tiene el poeta lo convierte, en cambio, en metáfora. Como poeta, el hombre sabe que, al emprender vuelo, viaja hacia la muerte. Como pasajero a secas, cree que se traslada, simplemente, de un sitio a otro, sin riesgo esencial. A la vez, el poeta nada puede hacer para evitar el pavoroso desenlace; nada, salvo presentirlo, anunciarlo y, por último, ratificar su cumplimiento. Es esta íntima distancia entre el hombre y el poeta, la impotencia comunicativa que ella implica, lo

que quizá desgarra, en tantos momentos, al artista Drummond de Andrade, impulsándolo a veces a buscar un cauce social y militante para la poesía, capaz de contrarrestar la distancia que separa esas dos orillas igualmente imprescindibles: la de la creación literaria y la de la experiencia histórica.

Sin embargo, son múltiples las oportunidades en que el hombre también aparece al alcance de la palabra del poeta. «Consuelo en la playa» es uno de esos textos en que no nos habla ya *sobre* el hombre sino que le dirige la palabra, interpelándolo con insuperable calidez. El hombre, aquí, ya no es objeto de una consideración de fuerte acento monológico sino el convocado al diálogo, a la reflexión conjunta, el interlocutor: *Vamos, no llores.../ La infancia está perdida./ La juventud está perdida./ Pero la vida no se perdió.// El primer amor pasó./ El segundo amor pasó./ El tercer amor pasó/ Pero el corazón continúa.// Perdiste al mejor amigo./ No intentaste ningún viaje./ No tienes casa, barco, tierra./ Pero tienes un perro.// Algunas palabras duras/ en voz mansa te golpearon./ Nunca, nunca cicatrizan./ Pero ¿y el humor?// La injusticia no se acaba./ A la sombra del mundo equivocado/ murmuraste una queja tímida./ Ya habrá otras.// Todo, sumado, deberías/ precipitarte, de golpe, en las aguas./ Estás desnudo en la arena, en el viento.../ Duerme, hijo mío...*

En este poema, Drummond de Andrade constata como artista no ya lo que el hombre ignora —su inscripción inapelable en la férrea legalidad del destino— sino el efecto que sobre él tiene la conciencia de tal subordinación a lo irremediable. Y ese efecto es, en primera instancia, el de la desesperación. La angustia impulsa al hombre drummoniano a creer que encontrará la liberación en el suicidio. Pero al poeta, en cambio, lo alienta a resistir y aceptar la vida tal como es: irremediablemente conflictiva, interminablemente contradictoria. Para el poeta, entonces, la insubordinación de intención apocalíptica contra el absurdo es tan absurda como la vida misma. El hombre debe acatar la enseñanza primordial de la vida, no embestir contra ella arrogándose el poder de manipularla. Y el poeta se lo recuerda con estoica ternura. Ya no se trata, como en el caso de los poemas políticos, de empeñarse en alterar la sustancia de la vida mediante la esperanza en su definitiva mutación. Una resignación trágica se abre camino paralelamente al voluntarismo transformador de los poemas militantes. En este «Consuelo en la playa» cunde ejemplarmente la convicción de que, en lo esencial, sólo a la vida compete determinar el curso de la vida. Ella irrumpe con cada existencia singular, tal como el poema, y debe consumar su trayectoria como la obra consuma su periplo creador, yendo de la primera a la última de sus palabras. Parecería, por último, que el hombre es visto por Drummond de Andrade como el poema de un autor inconcebible cuya labor nadie, ni siquiera el mismo poema, debiera interrumpir.

Santiago Kovadloff


ALMA DE BOHEMIO
TANGO
de CONCIERTO
para
Piano
por
Propiedad del Autor
Roberto Firpo

Demasiados tangos

Entre los pocos que asistíamos al funeral, sólo pude reconocer a Carlos. Los demás, una docena mal contada, se distribuían por los bancos de la iglesia del Rosario como si formasen un grupo de sospechosos a punto de pasar una rueda de reconocimiento. Se vigilaban con recelo o timidez, y ocupaban el tiempo en contemplar los pequeños cuadros con las escenas del vía crucis o en protegerse del frío con gestos excesivos que enseguida corregían para abandonarse a la quietud. Nadie, si exceptuamos a Carlos, deseaba que aquello durase mucho: sólo lo imprescindible para dar tierra al cadáver de Víctor y así ganar antes de la noche alguno de los pueblos del valle por donde discurría la carretera general. Carlos, por el contrario, parecía no haber abandonado aquel papel en que, ocho años atrás, le conocí. Era el único que miraba con desparpajo a su alrededor, alzando y alargando el mentón como si le molestase el cuello de una camisa dos tallas por debajo de su medida. Se acercó al altar para recibir alguna indicación del celebrante y, al regresar a su sitio en la primera fila de bancos, no dudó en cruzar el pasillo central con una soltura inapropiada, para encontrarse conmigo, tomarme del brazo y conducirme a su lado, a menos de un metro del ataúd. Igual que antaño, su modo de compartarse excluía el pedir conformidad cuando actuaba sobre el resto. Decidía por todos, sin satisfacción, con naturalidad.

—Creí que no te llegaría el telegrama —susurró contra las solapas de mi abrigo, envolviéndome con el acre aliento del que ha dormido mal—. Espero que no te hayas sentido en la obligación de venir. Estos de aquí atrás han de ser gentuza de la que Víctor conoció al final.

Se miró las puntas de los zapatos y guardó las manos en los bolsillos de su gabardina. Afuera, en el prado que separaba la iglesia del cementerio, se oía la discusión aguda de unos niños sobre la voz apaciguadora de un anciano.

—¿Sabes? —Carlos miraba ahora hacia algún punto del retablo— Si no llego a ocuparme de todo, tu amigo se queda sin enterrar.

Todos los compañeros del Instituto —o Carlos en nombre de todos— habían decidido en algún momento que Víctor y yo éramos amigos. La amistad se determinaba por la frecuencia del trato, no por cuestiones como la lealtad o las afinidades. Bastó que yo fuese el encargado de mostrarle a Víctor las aulas, el laboratorio, todo aquel sórdido edificio —plantado como una rotunda equivocación en mitad de un barrizal—, para que los demás nos emparejasen por el resto del curso. A nadie le interesaba —la mayoría consumía las primeras horas de asueto en alimentar la esperanza de un traslado y las restantes en rumiar la posibilidad de la decepción— la verdadera índole de nuestras conversaciones, que si en algo se parecían a las conversaciones de dos amigos se parecerían en lo que la amistad pueda tener de continuo desencuentro.

Víctor quiso dejarlo claro durante nuestra primera comida, tras la visita al Instituto. No recuerdo quién de los dos decidió que fuésemos juntos a comer; quizás él, para evitar que yo cumpliese mi amenazá de enseñarle el pueblo. Mientras bajábamos al restaurante de la estación —o, más bien, de lo que quedaba de la estación de ferrocarril, clausurada precipitadamente por la Compañía Minera en el momento en que los contables comenzaron a murmurar la palabra crisis—, no hizo otra ocsa que asentir levemente a mis explicaciones sobre horarios, reuniones de profesores y servicios de hotel en el pueblo, mucho más interesado en escrutar lo que pudiera esconderse por encima de la finísima lámina azul del cielo de septiembre, como si ya adivinase que allá arriba acechaba un invierno aplastante, dispuesto a derramar a manos llenas todos los ingredientes necesarios para que en seis meses sólo conociésemos el desamparo. Nos sentamos junto al gigantesco aparador, repleto de cacharros, al lado del ventanal que se abría sobre la vega del río, aún joven. Solos en el local, fuimos dejándonos llevar por la fortísima comida y permitiendo que el vino ácido y espeso de las escasas viñas de la zona preludiase la necesidad de la siesta. Cuando pedí postre para los dos —en aquel lugar no hubiesen tolerado otro remate que no fuera leche frita, con un dedal de anís—, Víctor comenzó a hablar.

—Quiero decirte una cosa: he venido aquí buscando una decepción —ni siquiera me miró al decirlo; siguió comiendo como si sus palabras saliesen solas, sin emoción alguna— y ése es mi único objetivo en este año. No me refiero a un pequeño contratiempo emocional: he venido buscando una decepción definitiva, algo que me deje para los restos —sonrió con piadosa dulzura—. Detesto el compañerismo, la amistad y todas esas banalidades. Un invierno como el de aquí es el paisaje que necesito para mi propósito. Una decepción que se extienda a lo largo de un invierno sin clemencia —siguió con la mano la línea que trazaban sus palabras—. Es de las pocas cosas que nos quedan, ¿no lo crees así?.

Se instaló en el Ultramar, en la habitación del primer piso que daba al patio con el álamo. Tras finalizar las clases de la tarde, porque a la hora del almuerzo nunca se dejaba ver, tomábamos juntos alguna copa en los bajos del Casino. Pero no siempre, como si temiese que aquel tácito acuerdo de charlar un rato pudiera convertirse en una costumbre cuyo quebrantamiento, si algún día llegaba, exigiese una explicación que no parecía dispuesto a dar. Así, en algunas ocasiones no lo veía hasta la noche, cuando, vuelto de algún viaje de los alrededores, dejaba su coche frente al hotel y saludaba desde lejos a la tertulia que manteníamos los de Letras en el bar de Lucio.

—Nos saluda tu amigo —decía Carlos agitando la mano—. Ahí va, solitario como los viudos. El invierno lo hará entrar en razón.

Fue a primeros de noviembre, pero ya después de Difuntos.

Poco antes de las ocho, cubierto con un abrigo de paño negro inglés y cerrado el cuello con una bufanda de cachemir marrón pálido, Víctor apareció por mi casa. Sonriendo, señaló a sus espaldas:

—Ya tengo el invierno. Me falta sólo la decepción.

Aceptó un café muy cargado y se sentó a la mesa frente a mí.

—Te he traído un par de cintas con canciones. Escúchalas cuando puedas. El invierno —se volvió hacia la ventana, como temiendo que una confidencia pudiese parecer

más íntima dicha de frente— me parece una estación perfecta, implacable. Parecen unos meses dispuestos para suspender todas las esperanzas.

—¿También la esperanza de la decepción? —bromeé.

—No. La decepción se confirma sin necesidad de perder el tiempo en esperas inútiles —se volvió hacia mí tapando la fría luz de la ventana—. Debíamos haberlo aprendido en la infancia, pero ya sabes cómo es esto de la educación.

Cuando salimos a la calle, pude ver la primera capa de nieve —aún tímida, pero tenaz como el huésped que viene a quedarse— sobre el pueblo. Víctor dio unas largas zancadas y separó los brazos para abarcar el aire helado. Algo iba a decirle cuando le alcancé, pero me detuvo su sonrisa de enorme tristeza: supe en ese mismo instante que estaba viendo sonreír a un muerto.

Llegué al Ultramar hacia las ocho, a la hora en que los habituales comenzaban en el salón las partidas de dominó. En uno de lo veladores, Víctor parecía esperarme: se había hecho traer una botella de Johnnie Walker, dos vasos y una hielera historiada con extravagantes motivos mitológicos. Un tanto bebido, componía la imagen del caballero en reposo que tan bien cuadraba con aquel hotel, en donde cualquier innovación era recibida con cerradas amenazas de abandono por parte de unos huéspedes para quienes la instalación de agua caliente en las habitaciones —con la subsiguientes renuncia al rito de solicitar hora para el baño, con agua hervida, en una de las tres bañeras de que disponía el hotel— constituiría una afrenta personal. Me serví una medida de whisky y dejé sobre la mesa las dos cintas.

—Tangos —dijo Víctor mirándolas—. Deberían prohibir que los profesores, y, sobre todo, los profesores destinados en pueblos de montaña, escuchasen en horas de ocio otra cosa que tangos —le brillaban los ojos como a quien posee un secreto—. Toda una escuela del desastre. El amor contrariado, la vida ingrata, el alcohol. Te entristecen cuando lo deseas, lo mismo que te alegran cuando no quieres sentirte un bicho, y una vez que los oyes ya no puedes llamarte a engaño: estás advertido para el momento del naufragio.

Aquella noche —la primera noche de un invierno rotundo que en nada esperaba la confirmación del calendario para manifestarse—, bebimos hasta marcar para siempre nuestro desencuentro. El discurso de Víctor era el discurso del fracaso de la estética como desesperación:

—Vestirse adecuadamente —dijo, cuando sólo nuestras sillas faltaban por recoger sobre los veladores— para que el fin nos encuentre en estado de revista. Oír tangos hasta olvidar sus letras. ¿No lo sabías? Al principio, el tango sólo fue una música, no un verbo. ¡Ah, si pudiésemos volver a la infancia, para aprender de verdad a fracasar cuanto antes!

En efecto, ya el invierno se había cerrado sobre nosotros. Sólo los más arriesgados —capitaneados por un Carlos a quien la nieve excitaba aún más en sus deseos de organizador— se aventuraban los fines de semana hasta el inicio de El Bierzo en un Land Rover amarillo. Regresaban con la felicidad del explorador, agotados tras haber acompañado el descenso del Sil para emborracharse nada más superar los montes de Toreno. Se trataba de huir de la nieve, de una diosa blanca y perezosa, indolente a

la vez que maternal, en busca de su bastardo —el hielo—, acechante en cada revuelta del camino para castigar el abandono del hogar. Víctor, sin embargo, supo resistir todas las invitaciones, enfebrecido por el firme propósito de no abandonar el invierno entre tangos y espera.

Nunca supimos cuándo conoció a Isabel. Al arrodillarse el monaguillo —y originar las genuflexiones desacompasadas de quienes deben extraer de su memoria las pautas de un rito ya olvidado—, creí recordar a un Víctor impecable llevando a Isabel hacia la sala de profesores a mitad de clase. Ocurrió días después, pocos días después, de que yo hubiese escuchado aquellos tangos. Ella venía en falsa escuadra, como decía la letra de *Fangal,* y Víctor la tomaba por el codo encaminándola a la sala más luminosa del Instituto. No me extrañó que acompañase a una alumna con tanta delicadeza: sí el contraste entre su traje —no olvido aquella corbata burdeos de seda— y la cazadora y los vaqueros de Isabel. El caballero que, al final de la batalla, conduce a los civiles a un lugar resguardado, pensé. No sabría decir si fue aquél el día en que cruzaron sus primeras palabras a solas. Pero, a partir de entonces, Víctor dejó de acudir a las esporádicas citas vespertinas conmigo y su tiempo de invierno fue el tiempo de Isabel.

Antes de Navidad, la dirección del Instituo convocó un claustro para examinar los resultados del primer trimestre y aconsejar a los nuevos, pues todos los miembros del equipo directivo eran del pueblo, las pocas formas de salir de allí sin excesivos riesgos. Víctor se sentó junto a mí y, mientras el secretario leía el acta anterior, me susurró:

—Me despido ahora. No pienso moverme de aquí en todas las vacaciones. Sólo es por una cosa: Isabel quiere aprender tangos.

Isabel lo esperaba a la salida, extraordinariamente pálida, embutida en la misma cazadora, con los vaqueros dentro de las botas altas. Se alejaron paseando, los dos con la cabeza baja, hacia el pueblo. A la vuelta de las vacaciones, Isabel se había instalado en el Ultramar con Víctor, dejando las puertas abiertas a los comentarios reprobatorios que, más que una característica, constituyen la razón de ser de los pueblos perdidos. El resto de los profesores comenzó a tratar a Isabel con deferencia o, más bien, a prestarle atención, pues, hasta entonces, había pasado desapercibida entre los alumnos del último curso. Todos nos enteramos de que contaba dieciocho años —fue la primera noticia que dio Carlos—, de que su padre había emigrado a Barcelona para trabajar en la construcción, tras una frustada experiencia como picador en dos o tres pozos de la comarca, sin que hubiese vuelto a poner los pies en el pueblo, circunstancia que en nada había afectado a una esposa conforme con recibir un dinero regular por transferencia que —y más ahora, con la marcha de Isabel— le permitiría repintar la casa y comprar otro televisor. Víctor e Isabel llegaban a las nueve al Instituto, se esperaban a la salida y repetían a la tarde la misma operación.

—Llegan el príncipe y la corista —bromeaba Carlos al limpiar el vaho de los cristales para ver mejor las dos figuras que se abrían paso entre la nieve—. Más que una historia de entrepiernas parece una historia de amor. Anteayer estaban en el Casino, y Víctor le alisaba el pelo así, como si fuese de seda. Pero ella, nada. Miraba embobada hacia otro lado. Creo que nunca, ni en clase, la he oído hablar.

Yo la oí hablar por primera vez en el restaurante de la estación. Fue un sábado de

febrero en que no recuerdo quién me comentó que servían corzo para comer. Ella tomaba café con Víctor en la mesa del fondo, escuchándole en silencio.

—Siéntate con nosotros —me pidió Víctor—. Quiero que conozcas a Isabel.

Su palidez no era esporádica: era una muchacha pálida para siempre. No usaba agua de colonia alguna ni pintura en la cara. No sé si era hermosa, si se había planteado jamás cuidar un cuerpo fríamente delgado o unas manos con las palmas agrietadas y, a juzgar por las frecuentes contracciones que en vano trataba de ocultar bajo las faldas del mantel, aquejadas de algún mal que sólo más tarde alcancé a conocer.

—Isabel y yo nos vamos en cuanto baje la nieve. Isabel necesita dejar este lugar. Lo hemos decidido así y me alegro de que seas el primero en saberlo. Salimos hacia el sur, a Andalucía, como todos.

Pero Víctor ya no remataba con su sonrisa de siempre —esa mezcla de placidez mortal con un punto de piedad o lejanía— sus palabras. Estaba tocado por la inquietud o la ansiedad, como quien de pronto recuerda que está faltando a una cita que le importaba en extremo y, sin embargo, no puede abandonar el lugar en que se encuentra ni siquiera por un instante. Cargado de tensión o desgana, añadió:

—Me voy con el invierno, pero me voy sin la decepción. O acaso la decepción no se aprenda a estas alturas de la edad.

Fue en ese momento cuando Isabel habló por primera vez. Tenía una voz ronca, no de hombre ni de fumador. Ronca, como ocurría con la palidez, para siempre y acaso desde siempre.

—Tenemos que marcharnos, Víctor. Ahora mismo.

—¿Necesitas hacerlo ahora mismo? —preguntó Víctor.

—Ahora mismo.

Cuando la Guardia Civil acudió al Instituto para detenerlos, ya Carlos sabía lo que estaba ocurriendo. Isabel se pinchaba heroína, Víctor lo supo desde el principio y quizás hasta él mismo lo estaba empezando a hacer. Los llevaron al cuartelillo, y, diez días más tarde, cuando lo permitió la nevada con que se despedía marzo, los bajaron a la capital.

A partir de ahí, y si exceptúo el telegrama de Carlos —«Muerto Víctor entierro día quince en el pueblo»— sólo tuve dos noticias suyas: una carta desde el sur y un encuentro en Madrid. La carta, además de algunas cuestiones prácticas que me pedía resolver en su nombre, estaba teñida por la desazón y el desconcierto. Se había propuesto encontrar una decepción que le permitiese vivir sin esperanza alguna, convencido de lo inevitable del desastre y tranquilo al fin, pero estaba viviendo la experiencia de Isabel, el nombre que una y otra vez repetía en las cuartillas. «Parece que Isabel puede desengancharse», «Isabel teme ahora por mí», «Ya Isabel sabe más tangos que yo». No venía con dirección alguna, sólo un matasellos de Sevilla, y no pude contestarle.

Lo ví en Madrid dos años después. Yo dejaba un hotel en la plaza de Santa Bárbara, tras haber formado un tribunal de oposiciones que me habían retenido un mes de julio en el calor y el aburrimiento. Víctor salía de una cervecería y apenas pude reconocerlo. Hizo visera con la mano para protegerse de un sol que le daba de frente, y sólo

acerté a pensar que estaba muy sucio. No eran sólo los vaqueros desteñidos ni la camiseta sucia. Era una suciedad de todo el cuerpo, no un desaliño, algo impensable para quien proyectaba aguardar el fin adecuadamente vestido. Se detuvo en la puerta y apareció al momento Isabel. Vestía de azules con una elegancia que ni Carlos podría creer. Una blusa estampada de seda, suelto el pelo sobre un foulard Gucci, una falda blanca. Víctor quiso tomarla por el brazo, pero no con la delicadeza de aquella lejana vez en el Instituto: paracía querer retenerla en contra de su voluntad. Sólo hablaron unos instantes. Aunque Isabel estaba de espaldas, pude adivinar todos sus gestos, los gestos de quien, salvada ya de cualquier desastre, sólo aguarda poder deshacerse pronto del pasado. No fui hacia ellos. Sentí una mezcla de desolación y cobardía que me paralizó. No volví a verlos.

Camino del cementerio, Carlos contó todos los detalles. A Víctor lo encontraron muerto cerca de Ayamonte. Había conservado la del Instituto como su última dirección, y a ella se dirigió la policía como si adivinase que Carlos se encargaría de todo con mucho gusto. Fue preciso localizar a un padre que cumplió el trámite enviando dinero para los gastos pero negándose por completo a tener algo más que ver con un hijo al que nada le había unido nunca.

—Le daba igual dónde lo enterrásemos. Si yo lo había conocido aquí, ¿por qué no enterrarlo aquí?

Había muerto a causa de una dosis adulterada. El tópico, pensé.

—Uno de estos —señalaba al grupo que, ahora más unido, seguía al féretro— me contó que Isabel ya lo había abandonado. Creo que Víctor andaba de acá para allá, decepcionado seguramente.

—No, decepcionado no. Buscaba la decepción, pero se encontró a Isabel.

—¿Qué quieres decir?

—Nada importante. Él mismo hablaba de lo difícil que resulta aprender cosas a ciertas alturas de la edad.

Cuando bajaron a Víctor a la fosa, la docena mal contada de acompañantes —que habían acudido hasta allí convocados nadie sabe cómo, igual que esos contumaces asistentes a todo tipo de conferencias— se marchó, dejándonos solos a Carlos y a mí con el enterrador. Sobre la caja, antes de la primera tierra, puse un ramo de flores.

—A Víctor —me sentí en la obligación de explicar a Carlos el gesto—, le hubiese gustado que no le faltasen flores cuando estuviese dentro del cajón.

—¿Tú crees?

—Sí, porque lo dice un tango. La escuela del desastre, decía.

—A lo mejor, fue todo por eso —sonrió Carlos—. No se puede abusar de las cosas, y Víctor siempre tuvo en la cabeza demasiados tangos.

Francisco García Pérez

Epístola moral

Creemos que es indestructible, y no hay nada más frágil. Cuando estamos en poder del amor creemos merecer la felicidad, y es entonces cuando, en verdad, hay que aprender a merecerla, para que el amor dure siquiera algo más que un suspiro. Y es increíble el esfuerzo que nos es necesario para merecer el amor. En cuanto a conservarlo (pero no para siempre: no es posible), quizá no sirva ni el esfuerzo: ahí ya sólo intervienen lo que antes se llamaban los dioses, pues los amantes somos torpes, finitos, desvalidos y humanos y no logramos nunca situarnos duraderamente al nivel del amor: él es sobrehumano y rotundo, puro prodigio, pura desmesura armoniosa: y el amante, cualquier amante, el mejor, el que no ignora que de pronto se halla habitado por el milagro, incluso ése, es inarmónico y pequeño ante la inconcebible estereofonía que suena cósmicamente en el amor. A su lado, los amantes somos cosa imperfecta y tan menuda, que apenas si nos queda ante el amor una sola grandeza: la de saber, con dignidad, perderlo; la grandeza de estar dispuestos a renunciar a él, para que por lo menos no caiga podredumbre en la memoria, antes que su fragilidad —y la nuestra— nos desaloje nuestra estima, esa estima casi de dioses que alcanza a conocer el que ama, esa autoestima que transporta luz.

Sí: cuando alcanza esa estima, suave y descomunal, el que ama ya no puede consentir que el amor deje de ser inconcebible, el universo de la perfección (nada hay tan imperfecto, tan horroroso, como un amor amedrentado e imperfecto): prefiere tomar por otra calle, alejarse, sufrir para siquiera merecer una herida y llevarse la cicatriz todo el tiempo que le dure la vida, y guardarla entre sus asuntos mejores, como guarda un torero sus cicatrices. El amor es como el toreo: para merecer hacer el paseíllo entre el sol de otra tarde, el torero sabe que ahora, esta tarde, tiene que comportarse solarmente, tiene que actuar con arte y con sabiduría, pero ante todo con coraje. Si hoy el amante no tiene coraje (por ejemplo, el coraje de renunciar al amor antes de que el amor renuncie a él), sabe muy bien que no merecerá un nuevo contrato, que muy difícilmente merecerá jamás lidiar de nuevo, amar de nuevo. Es así. La ciudad, cualquier ciudad, cualquier lugar del mundo, está llena de seres que alguna vez tuvieron la oportunidad de ser cabeza de cartel, pero por falta de coraje y de sabiduría, atolondrados, renunciaron a mantenerse en el lugar más alto de su estima y de su valentía, y ahora rebotan contra las esquinas de nada, como penas de goma, engrosando el ejército de los infelices, ¡y sin ser siquiera infelices! El mundo está lleno de ellos. Tú mira la ciudad, mírala bien: verás, brillando, unos escasos seres luminosos: son los enamorados; que habita en ellos el amor se adivina en que su imagen es instantáneamente eterna. Verás también algunos seres sombríos, que llevan otra clase de sol sobre su cara:

el sol de la renuncia, ese sol que nos deja en la cara el respeto por el amor, la obediencia a sus leyes terribles, la más terrible de las cuales es la de saber elegir entre renunciar al amor o condescender a pudrirlo: son infelices, pero les anima (¡y se les nota!) algo de heroicidad (¿no viste que los héroes nos parecen algo infelices?). Finalmente, verás, asomada hacia la ciudad (en Madrid, por ejemplo, pero ocurre lo mismo en cualquier lugar de la Tierra), una multitud de infelices que ya ni saben que lo son. Millones de hombres y mujeres que aceptan (e incluso se aconsejan estre sí) ser funcionarios de la vida. Suelen amar el triunfo, pero a distancia, porque el triunfo quema —y porque, además, al amar mal renunciaron al triunfo verdadero para siempre. Suelen, en fin, amar las cosas: automóviles, cargos de «responsabilidad», abundancia de papeles sancionados por los notarios. Son los subordinados. Quiero decir: se han subordinado a sí mismos: posiblemente alguna vez le vieron los pitores al toro. ¡Pudieron, por lo menos, hacer lo que hacía un torero famoso: cuando un toro le daba miedo huía despavorido! ¡Siquiera ese terror era valiente! Y era también una manera de fidelidad: mostrando a los tendidos su terror demostraban la amenaza opulenta del toro y lo sagrado de la Fiesta. Pero estos malos lidiadores, estos que llamo los subordinados, hicieron trampa: se quitaron de enmedio al toro mediante un bajonazo, lo que se llama degollarlo. Y ahora lo pagan: no saben ni siquiera que fueron víctimas del miedo, creen que alguna vez torearon como es obligatorio y se extrañan de no permanecer en el cartel. Dicho de otra manera: ante el amor hay que tener el coraje de intentar permanecer cuanto tiempo se pueda a la altura de su grandeza, o el horror de saber que es un prodigio que alguna vez, inexorablemente, nos exije el coraje de renunciar a él. ¿Pero pegarle un bajonazo, degollar al amor? Eso sí es el fracaso. Y hay una sola cosa que el amante no debe consentirse: fracasar. A veces, para no fracasar, son necesarios la soledad, la renuncia, la perplejidad, el dolor. Cualquier cosa, por terrible que sea, que no se parezca al olvido.

¿A qué le llamo olvido, Nocturna? El olvido no es esa miserable paz que le ocurre al amante cuando la herida se ha cerrado. ¡Ay, si el olvido no fuera sino eso, entonces sería tolerable e incluso, en cierto modo, digno! Mas todos los amantes sabemos que el olvido es indigno. ¿Qué es el olvido entonces? Verás: es esa cosa, como de engrudo, algo patética y un poquito sucia, que habita en el amor de los malos amantes. Llamo malos amantes, Nocturna, a aquellos que no saben que el amor es prodigio o que, sabiéndolo, se distraen, se descuidan, se olvidan de que son prodigiosos. Es entonces cuando llega el olvido. Al principio no se lo reconoce. Es porque los amantes se encuentran distraídos, ni siquiera ven el peligro; o es, a menudo, porque el olvido viene disfrazado. Se disfraza, por ejemplo, de conformidad (no tolerancia: conformidad). Con un disfraz o con otro disfraz, llega el olvido y se queda a vivir con los malos amantes (pues esta es otra ley, Nocturna: los amantes están expuestos al olvido, pero éste sólo les asalta cuando ellos, distraídos, condescendieron a amar mal). Llega el olvido y se queda a vivir con los amantes, primero unos instantes cada semana o cada día. Durante esos instantes los amantes discuten, se hacen reproches, se acusan de trivialidades: creen que están dirimiendo diversas y pequeñas cuestiones que los enojan: en realidad, ya han empezado a ser víctimas de lo que los separa: el olvido. Más adelante el olvido ya no llega de vez en cuando, sino muy a menudo: y los amantes se azotan con sus

palabras agresivas, o se azotan uno a otro con lágrimas, con amenazas, creyendo aún, qué ingenuos, que les sucede algo terrible, pero reparable, e incluso creyendo que están solos: ¡los seres humanos somos tan candorosos que creemos estar solos cuando lloramos! No: lo que ya les sucede es, sí, terrible, pero no reparable: el olvido se ha quedado a habitar con ellos definitivamente, con los malos amantes, con los amantes distraídos. Entonces ellos se distraen furiosamente, empiezan a pensar de qué manera hacer sufrir al otro, cómo vengarse, cómo recuperar el prodigio perdido. Pero ya no es posible: el olvido vive con ellos. Y nunca los abandonará. En esa situación, aún hay algunos de ellos que recuerdan remotamente que una vez fueron dioses, y se van: pierden (mejor dicho: asumen que ya habían perdido) el amor, pero se alejan del olvido, se lo despegan de la piel, se liberan: y alguna vez acertarán quizás a merecer amar de nuevo. Pero la mayoría prescinde, incluso, de esa final sabiduría: continúan discutiendo, reprochando, amenazando, lavándose las manos en el olvido: y un día se han quedado sin manos. Y ya son para siempre tres: el olvido, una mujer y un hombre. Mira de nuevo la ciudad, Nocturna: la inmensa mayoría de las parejas llevan su olvido puesto. Se les nota en que si uno de los dos muere, el otro de ningún modo se sentiría morir. Desde luego, se les nota también en gestos muchos menos grandiosos: en que riñen demasiado, en que ponen un poco de ceniza cansada en sus reproches, en que no saben confiar, en que piensan en otra cosa: ¡Ah, fueron tan distraídos al principio, que ya la distracción es su destino, casi su traje! Mira bien la ciudad: verás cuántas parejas son mutuamente infieles con el mismo tercero: el olvido. Qué discreta, sigilosa, pavorosa desolación. Hace ya muchos años, un poeta, reflexionando sobre esa desgracia (¿o quizá a esa cohabitación con el olvido hubiera que llamarle de forma más impetuosa: por ejemplo, traición?), abrumado ante el horror de esa ceniza, colérico ante tan horrendo consentimiento, dignificado por la indignación y el terror ante la estafa de la presencia de ese olvido, nos dejó un grito prodigioso: «¡Mejor la destrucción, el fuego!» Ya lo sabes: ¡es tan difícil —y tan fácil— entender un verso profundo! No sé cómo entenderán ese verso los otros. Yo entiendo que me dice, primero, que el amor es sagrado; segundo, que cuando nos toca la cabeza (o el corazón, o el sexo: en el amor todo está junto), nosotros somos lo sagrado, nosotros somos el prodigio; tercero, que aunque nuestra trivialidad nos invite a recostarnos en la distracción, el amante tiene la obligación de no distraerse nunca o, por lo menos, de hacer cuanto puedan sus fuerzas por mantenerse en atención (un poco como se dice de los santos, una especie de santidad afanosa), y cuarto, que si, por distracción, el olvido se instala a vivir con los amantes, aún les queda, para combatir ese olvido y para derrotarlo, «la destrucción, el fuego». Yo tengo que decirlo, Nocturna, de manera más apacible: aún queda una elección que es a la vez una victoria; muy triste, pero es una victoria: el amante se negará a esa estafa de cohabitar también con el olvido, se despegará del olvido (y a la vez, de su amante), se desgarrará, pues, y se irá con su herida, solo: por puro respeto al amor.

Por algo más: para poder amar de nuevo, con cicatrices, pero sin tibieza. Alguien gritó desesperado: «¡Soy un esclavo de la tibieza de mis pasiones!» Si la felicidad, el prodigio, el milagro, hay que pagarlos con la esclavitud, ¡sea el amante esclavo de la pasión, de la nostalgia o de la soledad! ¿Pero de la tibieza, esa harina gris, ese borroso

emisario de la derrota? ¿Para eso habríamos nacido, para eso? Jamás. Alguien dirá: qué fanático. Pero tú me conoces, Nocturna; no mucho —yo tampoco—, pero tú me conoces: ¿soy fanático yo? Por supuesto que no: es que ya tengo la memoria habitada y he aprendido a leer en el idioma de la cicatrices; y hasta en la historia del amor. Mira tu propio corazón, y responde: ¿tengo razón? Yo no he inventado nada de esto. Ni siquiera he inventado estas palabras con que te cuento lo que he visto, lo que recuerdo, lo que sufrí, perdí y recobré después con esa forma del respeto a que llamamos la memoria. No soy siquiera mi propio traductor. Sólo soy un cronista. Esto vi en mi viaje y esto relato para tí, todavía con amor. Vi, por supuesto, mucho más. Mañana continuaré contándote. Hoy estoy ya cansado. No, no estoy cansado, sino triste. Hasta mañana.

★

A veces (pero qué pocas veces, aunque ignoro si esto es bueno para el amor), a veces el amor se transforma —mientras deja de ser— en algo indestructible y aproximadamente definitivo. Cuando no ocurre así, entonces el amor está condenado a morir. En rigor, los desventurados miembros de esta especie que camina de pie y vive arrodillada por la capacidad de pensar en la muerte, debemos aceptar que el amor, siempre, de una forma o de otra, siempre, está condenado a morir. Que alguna vez logre transformarse en algo destinado a ser indestructible (temporalmente indestructible, provisoriamente indestructible: la vida dura poco) no puede asegurarnos la felicidad —tan sólo puede proporcionar serenidad—, del mismo modo que nunca puede consolarnos saber que la materia en que consiste nuestro cuerpo seguirá viva en forma de materia transformada: en trigo, por ejemplo, en flores, en rama de araucaria o de abeto. Llega un instante en que el amante sabe que el amor es siempre mortal. Pero sucede que es deber del amante esforzarse por conseguir que, mientras dure, el amor sea un asunto eterno. Por supuesto, es inútil. Lo más cercano a esa eternidad es tan sólo la duración, y el amor pocas veces dura, y cuando dura, cuando dura, por ejemplo, entre veinte y cincuenta años, hay que llamarlo ya de otra manera. No sé qué nombre le conviene entonces. El encuentro, quizás, el largo y laborioso encuentro.

¿Dónde habita ese encuentro? Verás: la inmensa mayoría de las duraderas parejas suelen ser la metáfora cotidiana de una persistente derrota. Bajo su tolerancia mutua (y esa palabra, tolerancia, resulta aquí indebida, por demasiado hermosa) habitan el fastidio, el rencor, y hasta el odio. Hay parejas de ancianos que tan sólo conservan joven la violencia con que se ignoran o se acusan, un silencio cada vez más sonoro, metálico y sombrío, o ciertos comentarios súbitos que quizá suenan en voz baja, pero que hieden a venganza. Son parejas desprovistas de inteligencia y pacientemente cobardes, que no lograron asumir su condición de meros pasajeros, la rara condición de mortales, y achacan la derrota esencial a la proximidad persistente del compañero o de la compañera. Se diría que están convencidos de que si hubieran seleccionado a otra pareja habrían alcanzado un bienestar y una inmortalidad de dioses. Claro es que están equivocados: sencillamente, no tuvieron coraje ni humildad —ni inteligencia— para asumirse presos en las rejas del tiempo, «emparedados en la eternidad», caminantes en un tránsi-

to «de lo oscuro a lo oscuro». Otras parejas, no. Otros ancianos, quizá por haber iniciado la aventura, la de vivir frente a la muerte, con más inteligencia, más arrojo y modestia, y desde luego por haber iniciado con amor, con prodigioso amor, su marcha hacia la vejez y la muerte, logran que aquel amor, remoto ya, con su pareja, logran que aquel milagro no deje un charco de ceniza o de nada a sus pies, al desaparecer: deja un olor, una ternura, una clarividencia, no sé, una sabiduría (llámale de algún modo hermoso) que es lo que adviene al rostro de algunas parejas de ancianos y que parece luz, y tal sea una manera de la luz. Los ves, ya mordidos por sus achaques físicos, llenos de arrugas, como mapas; disminuidos por el peso del tiempo en sus hombros y vestidos con ropas tal vez nuevas, pero que en ellos, los ancianos de amor, siempre nos parecen usadas; los ves así, propietarios de su ruina y como arrendados en ella, y, sin embargo, algo luce en sus rostros, algo semiinmortal huele a cierto en sus ademanes. Y si los sorprendes mirándose entre sí, no puedes evitar pensar: se aman.

Y no, ya no es amor; es solo la victoria. Perdieron el amor hace ya tantos años, pero ellos han vencido. La derrota de perder el amor estaba asegurada, pero ellos lograron evitar la derrota del odio —visible o encubierto— y la derrota de la soledad. Han vencido porque han alcanzado a reunirse. En cierto modo, ese lazo es más prieto que el lazo del amor, porque el amor en verdad no reúne: cauteriza a dos seres, pero no les deja reunirse. Los suelda, pero no los reúne. Los aprisiona e incluso los libera (les otorga felicidad), pero no los reúne. No es el amor: es el tiempo quien junta. Es el tiempo lo que junta a los seres (puede separarlos también). Pero el amor y el tiempo hablan idiomas diferentes. El amor es instantáneo, incluso instantáneamente eterno, pero no es duradero. El tiempo largo y el amor intenso hablan distinto idioma. El del amor es el idioma de los dioses. El del tiempo es el idioma de los hombres. Pues bien: tal vez esos ancianos que, en parejas, resultan luminosos, han llegado a brillar reunidos, simplemente por esto: iniciaron su amor en un idioma (el urgente, bellísimo y desasosegado idioma del amor), comprendieron que aquel idioma no les pertenecía, no lo habían inventado ellos, era milenariamente anterior y mayor que ellos mismos, y entonces iniciaron el aprendizaje y el dominio de un idioma distinto, remotamente paralelo; se fueron apropiando de ese idioma, más modesto, pero más suyo, más huérfano de plenitud y más prolífico de comprensión y de constancia: era el sencillo, también maravilloso, humilde idioma de los hombres que saben que tienen que morir. Y un día llegó en que tales ancianos se vieron como eran: entrando en la vejez o habitando ya en ella, y hablando un mismo idioma que les pertenecía, y fue ese día cuando supieron que llevaban muchos años reunidos. No tolerándose: reunidos. Quizá entonces ya la sexualidad hacía años que les había abandonado, o ya iniciaba el abandono. Pero como ese abandono siempre se inicia y siempre se consuma, no se sintieron ultrajados. Sencillamente supieron que iban juntos a la vejez, o que ya habían envejecido, y entonces, entre un diálogo sereno en su sereno idioma humano, ya sólo les quedó una discrepancia: ninguno de los dos quería morir el último, ninguno de los dos quería asumir un castigo que sabía no merecer (que tal vez no merezca nadie): ver morir a aquel, a aquella, que aprendió el mismo idioma, y soportar el resto de la vida ya en una pavorosa mudez. Ya sabes (lo has visto alguna vez, o has oído hablar de ello) que a esas raras parejas les separa la muerte por un tiempo muy breve: a veces solamente unos

días. Muere uno de los dos reunidos, y el otro no se resigna a la separación, no la consiente, y se concentra, y muere. Y solemos pensar entonces: ¡Cuánto se amaban! Creo que es más acertado exclamar: ¡Qué reunidos estaban! Claro, ¡pues hacía tanto tiempo que el amor, el prodigio, se les murió, como sucede a todos los mortales! Lo que ocurrió con ellos es que, ante el cadáver de su amor, en lugar de obstinarse, contra todas las leyes (la ley más clara: todo está destinado a morir), en lugar de obstinarse en mantener el cadáver del amor a su lado y pudrirse con él, fueron juntos al cementerio del amor, enterraron el suyo (como se entierra al padre y a la madre que nos dieron la vida; pues una de las formas de nacer es amar) y regresaron de ese cementerio reconociéndose como hijos de aquello que habían enterrado, y se sintieron juntos, reunidos y como vagamente incestuosos: pues ya habían empezado a ser enigmáticamente hermanos. Es ese enigma, esa reunión, lo que brilla en sus rostros cuando se miran, cuando hablan el uno del otro, y cuando se defienden uno al otro fieramente frente a terceros. Hay que saber, Nocturna, que hay gentes (yo pienso que ignorantes, desapacibles) a quienes esa paz y ese hervor de parejas ancianas les parecen tan sólo una forma de la claudicación. Y sabemos que hay gentes, ilusas y poco reflexivas, y en el fondo muy temerosas, que confunden el verdadero amor con esa luz de esos ancianos. A los primeros hay que recordarles que la claudicación no dura tanto (o si hay claudicación en una laboriosa pareja, entonces ya no hay luz en sus rostros, y a ninguno de los dos le preocupa que el otro se muera el primero; son los más, pero no hablo de esos). A los segundos hay que recordarles que incluso estos ancianos hoy reunidos, desde su larga paz, recuerdan siempre, con una especie de envidia ya casi medio santa, aquellos tiempos en que sí fueron el amor: que se les fue muriendo, que se fue transformando; aquel amor que dejó de ser un idioma para ser otro idioma. ¿Qué quiere decir esto?

Lo que ya te he dicho, Nocturna: que el amor (ese instante prodigioso, rotundo, veloz y pasajero) viene como una incomparable aparición y trae en su naturaleza su propia desaparición. Que el amor muere siempre (o que se va: a habitar con otras parejas). Que está —y eso es lo único que tiene de humano, pues todo lo demás es lo sagrado puro— condenado a morir. Es preciso que esto, tan enojoso (habría que decir tan terrible, si no fuese tan natural), es preciso que esto lo sepamos y lo digamos. Más aún: lo proclamemos. Ante esta reflexión se enojan los amantes —los amantes no ambiciosos, sino desprevenidos—, y hasta se enoja el propio corazón de cada criatura de cualquier lugar de la Tierra. Pero si esto es así, si el amor muere, ¿por qué no habríamos de asumirlo? ¿Por qué no proclamarlo? En realidad, sabemos precisamente por qué hay que proclamarlo: porque es lo que le da sentido, porque es aquello que lo transforma de pasajero en inmortal, de visitante en bruscamente, maravillosamente eterno: «Flor de un día es lo más grande al pie de lo más pequeño». Es que con el amor nos sucede lo mismo que nos sucede con la vida: si fuésemos eternos (o con más precisión, inmortales, pues eternos podemos serlo varias veces si nos lo merecemos), si fuésemos inmortales, como ofuscadamente lo deseamos, pasados unos centenares de años la vida sería irrespirable, un infierno de insolentes repeticiones y una extenuación sin final (en realidad, ni siquiera podemos imaginarnos infinitos). Al estar condenados a morir, cada instante, cada minuto de la vida es absoluto y es sagrado. Pues bien, con el amor ocurre igual: porque está condenado a morir (porque estamos condenados a enviude-

cer de él) cada minuto del amor es sagrado y es absoluto. «El amor es eterno mientra dura», ha escrito otro poeta. Los lectores triviales ven una paradoja en ese verso: cuando lo que contiene es una casi feroz sabiduría, en la que se precipitan hacia nosotros y a la vez una premonición y un extraordinario consejo. El consejo: trabajar por que dure esa breve inmortalidad, esforzarse en gozar el amor, mas también en servirlo. Y la premonición: el amor muere. Siempre.

¿Y qué podemos (o tal vez, qué debemos) deducir de esa fatalidad que, sin embargo, otorga su sentido al amor, es decir, le otorga, con la fugacidad, opulencia? Yo sólo acierto a deducir dos cosas; primera: ya que el amor es prodigioso y, dure lo que dure, instantáneo, eternamente breve, hay que sentir por él un respeto sin tregua —entre otras causas, porque sin respeto al amor no es posible el respeto a uno mismo. Y segunda: como dije, Nocturna, en el principio de esta carta, cuando el amor, desde su inapelable señorío, resuelve alejarse de quienes lo usufructan (y ello suele ocurrir cuando uno de los dos amantes, o los dos, han olvidado alguna de las leyes prodigiosas, pero terribles, del amor; cuando cándidamente han llegado a creer que eran los dueños del amor y no sus servidores), al amante en verdad respetuoso para con el amor no le queda más destino que alejarse a sufrir. Reconocer que tuvo un milagro en sus manos, y que ya no lo tiene, y no correr tras él. Volverse fieramente humilde y renunciar a todo aquello que pueda hacer disminuir el prodigio —el amor— que aún queda en su memoria. Cuando el amor se aleja (generalmente defraudado de los amantes), las súplicas, las quejas, las mentiras, los desaires, las amenazas, no sólo ya no sirven para que acceda a regresar, sino que ahuyentan y pudren incluso la memoria de la felicidad. El amor es así, Nocturna, siempre nos abandona. Y tan sólo nos queda entonces una opción: pudrirlo en la memoria o tratar (con soledad, con humildad, es decir, con coraje) de que siquiera podamos recordarlo en todo el esplendor con que, un momento, nos hizo conocer lo que dicen que conocen los dioses: la santidad, la dicha y la inmortalidad. ¿Y cómo podría nuestra memoria merecer ese privilegio, sino a cambio de un sacrificio? Es éste: cuando el amor se aleja hay que dejarlo ir, sin reprocharle nada a nadie, a nadie en absoluto, ni a sí mismo tampoco. Lo sé: es un sacrificio espantoso: lo fácil es la súplica, el reproche, la mentira, la amenaza, el sarcasmo. El sacrificio es lo difícil. Pero es imprescindible: sin él, toda separación carece de grandeza, todo futuro carece de esperanza, y todo nuevo amor nacería lesionado, cauteloso y trivial, y la vida del separado, la vida entera, no sólo la vida amorosa, sino toda su vida, se le volvería desvariada, cenicienta, tartamuda, paralizada en el rencor, frenética y a la vez moribunda. Maldito amor, ¿verdad? Bendito amor, Nocturna; no hay escape: o la felicidad o el sufrimiento. El amor es así de monstruoso, y puede permitírselo, porque primero fue un prodigio.

Conservar, por lo menos, la memoria de ese prodigio, exige el sacrificio de renunciar a lo sencillo (la acusación, la mentira, el reproche, la dosificación del dolor y del miedo) y exije que elijamos el miedo y el dolor: de un solo trago. Casi como un fusilamiento. Y ello, porque no es posible resucitar sin haber visitado el horror de la muerte. Y ya sabemos bien que la separación de los amantes es un aviso portentoso de que la muerte habita en nuestro corazón, y que es nuestro destino. Mas la separación de los amantes puede también ser algo casi tan estremecedor y tan trágico como la dicha

del amor. No seamos nosotros, que conocimos el prodigio, que fuimos prodigiosos ayer, culpables hoy de transformar una separación en una farsa. Hay que acudir al final del prodigio como aquellos que se lanzaban a la hoguera cantando. Canta, Nocturna, como yo, con desgarradora alegría. De lo que hemos tenido (¿pero no fue el amor quien nos tuvo a nosotros, y quien nos eligió, quien nos hizo elegidos?) sólo podemos conservar la memoria. Y la memoria, hay que saberlo, es combustible, y tan sólo la encienden o la felicidad o el sufrimiento. En fin: la felicidad se ha acabado: ¡amado sea el dolor, que da fe de que fuimos prodigiosos! Pero también —¿no lo sabíamos?— el dolor hay que merecerlo. Y sólo hay una forma: no escapar cuando llega. No hay que pedir socorro: sencillamente, hay que continuar aprendiendo a vivir.

Adiós, Nocturna.

Félix Grande

El ajedrez

«Este juego pertenece a todos los pueblos y a todas las épocas y nadie puede saber de él qué divinidad lo regaló a la Tierra para matar el tedio, aguzar el espíritu y estimular el alma.» Stefan Zweig (aquel errante y patético judío que pasó por la Argentina después de buscar por el mundo algo que nunca encontraría y acabó suicidándose con su mujer en Brasil, su Tierra Prometida, espantado por la locura de la Segunda Guerra), expresó con esas palabras el misterio del ajedrez. Es cierto. No hay ninguna certeza histórica que permita precisar el origen de este juego, que, paradójicamente, siendo el más complejo y hermoso que han inventado los hombres, es también el más antiguo. Uno de los pueblos cuya historia es más difícil de reconstruir cronológicamente, la India, pudo haber sido su inventor. Hace veintitrés siglos, bajo el reinado de Asoka, el ajedrez indio ya era quizás un juego heredado. Existen, sin embargo, remotísimas tradiciones que lo atribuyen a los caldeos, a los persas, a los etruscos, y un papiro hallado en el palacio del segundo Ramsés, en Tebas, parece representar al faraón jugando al ajedrez con una de sus favoritas: partida que debió suceder casi mil años antes del rey Asoka. La figura del papiro es rarísima y más bien herética: de un lado del tablero hay una especie de unicornio con orejas de burro (la favorita, supongo); del otro, algo así como un león rampante que fuera al mismo tiempo un chivo, imagino que se trata de Ramsés. Los teratológicos jugadores están sentados en posición humana y sostienen cada cual una pieza en la mano (o pata) derecha; da la impresión de que le toca jugar al faraón, quien, por su actitud, va a causar un estrago en la posición enemiga. Los arqueólogos me aseguran que el papiro es satírico, que se trata de una caricatura de aquel rey casi divino. Cosa que, tangencialmente, nos llevaría a otra comprobación inquietante: en el año 1178 antes de Cristo la caricatura política ya era un género. Lo que sí parece un hecho es que esas piezas vistas de perfil son piezas de ajedrez. Platón, en el *Fedro,* supone que el ajedrez es un juego egipcio, y, como Stefan Zweig, atribuye su invención a un dios («Este dios se llama Teut», el que habla es Sócrates. «... Se dice que inventó los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, así como los juegos de ajedrez y de los dados, y en fin, la escritura».) Otros griegos creían que fue inventado por los troyanos, en los años del asedio. Hay, por fin, una sospecha *científica* más asombrosa, la más reciente: la que sitúa su origen en la Mesopotamia, vale decir, en el viejo hogar entre el Éufrates y el Tigris; vale decir, en la cuna misma (en la histórica y en la mítica) de lo humano, ahí donde Gilgamesh encontró y perdió la flor de la inmortalidad y el anciano Utnapishtin lo relató, siglos antes de nacer Moisés, la historia del diluvio. Allí, los arqueólogos desenterraron unas piezas de barro cocido, cuyas enigmáticas formas admitirían una hipótesis o al menos una conjetura: ser parte de un casi adámico juego de ajedrez. Si esto es cierto, el ajedrez sería muy anterior a la guerra de Troya, muy anterior al cruce del Mar Rojo, a los patriarcas, a los más anti-

guos documentos literarios de la humanidad, a la edificación de las pirámides, e incluso a la invención misma del mundo, el cual si le creemos al célebre James Usser, arzobispo de la Iglesia Anglicana, fue creado por Dios el 22 de octubre del año 4004 antes de Cristo, a las ocho de la tarde.[1]

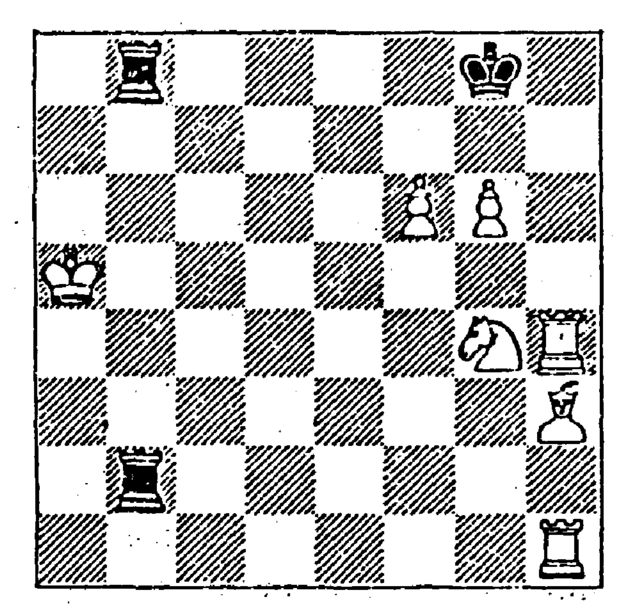
Demasiado juego para ser una ciencia y demasiada ciencia para ser un juego, como lo definió Leibnitz, el ajedrez ha sido amado por grandes artistas, pensadores, científicos y guerreros. Tolstoi, Musset, Freud, Schiller, Leibnitz, Goethe, Schumann, Iván el Terrible, Teresa de Ávila, Unamuno, Ramón y Cajal, Einstein, Tamerlán o Napoleón y entre nosotros el Che Guevara, Martínez Estrada y Ruiz Daudet no sólo jugaban al ajedrez sino que a veces fueron verdaderos ajedrecistas. Y entre los argentinos yo agregaría a Rafael Barret, quien nació español y se sintió paraguayo, pero fue uno de los fundadores de la prosa nacional. De Alfred de Musset existe, en la literatura ajedrecística, un bello problema que se conoce justamente como el Problema de Musset. He visto una partida de Tolstoi, un gambito rey, que no vale lo que *Guerra y Paz* pero es mejor que buena parte de la literatura actual. Y fue un músico francés, fue André Danican Philidor *(Analyse du jeu des échecs)* quien estableció hacia 1749 algo así como el Argumento Ontológico del juego: los peones, escribió, son el alma del ajedrez. Napoleón, como ajedrecista, no era demasiado interesante. Tamerlán, sí. Su biógrafo, Ibn Arab Shah, dice: «Timur jugaba al ajedrez porque de este modo trabajaba su inteligencia, pero poseía un entendimiento demasiado elevado para contentarse con el juego común. Por esta razón jugaba siempre al Gran Ajedrez, cuyo tablero constaba de ciento diez casillas.» Este juego estaba exaltado con dos camellos, dos jirafas, dos exploradores, dos tortugas y un visir. «Comparado con éste» afirma Ibn Arab, con desdén, «el ajedrez común no vale nada».

Barret y Martínez Estrada han notado la importancia que el ajedrez ha tenido siempre entre los argentinos. Mucho antes de 1939, es decir, mucho antes de que la segunda guerra obligara a varios de los mejores jugadores del mundo (Najdorf, Pilnik, Czerniak, Eliskases, Stahlberg, Pelikan) a quedarse en nuestro país, ya la Argentina tenía jugadores ilustres como Damián Reca, Roberto Grau, Carlos Guimard o Luis Palau, que no sólo podían competir honorablemente con los mejores de cualquier país sino que, por decirlo así, habían creado una escuela nacional, un estilo. Lo que impone, de hecho, una pregunta. ¿A qué atribuir esta predilección por el ajedrez en un pueblo cuya pasión deportiva, el fútbol, parece ser la antípoda del juego de Capablanca? Martínez Estrada opina que el ajedrez requiere y hasta exige el perfeccionamiento a solas, y que los argentinos, por razones histórico-políticas evidentes (y desdichadas) somos un pueblo de autodidactas. Miguel de Unamuno sintió lo mismo del pueblo español, y, sin embargo, los españoles dan muy raramente grandes ajedrecistas. De todos modos, Martínez Estrada en algo tiene razón, ya que la llamada cultura nacional es obra

[1] Asimov's guide to science, *Vol. I, cap. II. Otros autores (cfr. Ernesto Sábato,* Uno y el Universo, *1952, p. 41) atribuyen este cálculo al doctor Lighfoot, teólogo y vicerrector de la Universidad de Cambridge, quien averiguó que el hombre habría sido inventado el 23 de octubre del año 4.004 (a. de J. C.) a las nueve de la mañana. Tales noticias, al parecer, provienen del siglo XVII: lo que no impide que la más reciente edición española de* Los nueve libros de la Historia *de Herodoto (Barcelona, 1965) conserve las notas de Bartolomé Pou, S. J., en las que se puede leer, por ejemplo, que la caída de Troya sucedió en el año 2.871 de la creación del mundo.*

de autodidactas. O al menos, lo es su literatura. No hay más que pensar que Borges acaso nunca terminó el bachillerato, que el propio Martínez Estrada no tuvo formación académica, que Leopoldo Marechal no fue a la universidad. Para no hablar de Arlt o de Sarmiento. El ejemplo extremo del *homo universalis* autodidacta, en nuestro país, es quizá Leopoldo Lugones. Muy pocos hombres supieron mejor que él las cosas que él sabía. Helenista, retórico, filólogo, fue el primero que expuso la Teoría de la Relatividad en la Argentina. Si éste es un rasgo nacional, vale decir, si expresa un modo de ser argentino y no un modo de ser autodidacta, tal vez Martínez Estrada tenga razón. Lo que de cualquier manera es cierto es que, proporcionalmente hablando, el número de argentinos que juega bien al ajedrez es asombroso. Para decirlo todo, es mayor el número de argentinos que juega bien al ajedrez que el que canta bien tangos.

Juego tradicionalmente detestado por las mujeres, en especial por las mujeres de los ajedrecistas, es, curiosamente el único donde la figura de la mujer es decisiva. No me refiero a lo evidente, al hecho de que la dama sea la pieza de mayor poder destructivo del tablero. Hablo de los orígenes históricos o míticos del juego. Tiene una diosa propia, Kaissa, como si fuera una fuerza de la naturaleza, ya que esta divinidad se supone originaria del indo, donde todos los fenómenos naturales tienen un dios. No hay casi leyenda donde una mujer no sea la causa de la invención del juego, o incluso su inventora. Un mito cinegalés cuenta que Rama, en la segunda edad del mundo, había puesto sitio a Lanka. Raván, rey de Lanka, se consumía de incertidumbre y tedio. La mujer de Raván, para sosegarlo y tenerlo quieto, imaginó un campo cuadriculado y una guerra emblemática de ejércitos mínimos: el ajedrez. En otra leyenda, cuyo origen olvidé, pero que recuerda el argumento de *Los siete contra Tebas*, una reina debe padecer que dos jefes hermanos, sus hijos, combatan entre sí. Uno muere en la batalla; el otro inventa el ajedrez, a pedido de la madre, para mostrarle infinitamente cómo fueron esa batalla y esa muerte. Uno de los problemas de ajedrez más antiguos, y seguramente el más célebre, se llama el Problema de la Doncella o mate de Dil-arám. Existen manuscritos indostánicos, árabes y persas que lo recogen; su fuente más remota es la de la biblioteca del sultán turco Abdul Hamid. En Europa, la posición se ha espejado en doscientas versiones. La leyenda poética, en cambio, es casi siempre la misma: Dil-arám, nombre que (según Averbach) puede traducirse por *corazón alegre*, es la esposa de un visir que ha estado jugando al ajedrez con un rival temible y, por qué negarlo, superior. El visir no sólo es un ajedrecista fanático sino un jugador dostoievskiano: en la fiebre y el vértigo de las combinaciones ha perdido todo, menos a Dil-arám. La última partida se juega por Dil-arám. Una mujer moderna, sospecho, pensaría que el visir es un canalla, que ella no es ningún objeto sexual ni de intercambio y que lo que va a hacer es acostarse con el primero que pase, si es que ya no ha empezado a enamorarse del otro, que juega mejor. Dil-arám, no. Dil-arám, la del alegre corazón, es una inteligentísima muchacha antigua que ama a nuestro visir justamente porque es apasionado y demencial. Además, Dil-arám juega al ajedrez mejor que ellos. La partida es tensa y complicada. Nuestro visir llega a una posición insostenible: el otro amenaza mate en una. Menos mal que nos toca jugar a nosotros y que Dil-arám, con toda su lucidez espiritual y su corazón de pájaro, está escondida detrás de una finísima cortina. Como ya dije, existen unas doscientas versiones de esta posición.



Hay mujeres melodiosas o trágicas que han expresado de mil maneras su amor por un hombre. Julieta Capuleto abominó de la alondra; la Sirenita de Andersen sacrificó su escamada cola de plata lunar y su canto y su alma inmortal: Dido, aullando, se arrojó a una hoguera; la Verónica de *El desesperado* de Bloy le dijo a ese católico con monumental sencillez: «Quiero acostarme con usted». Dil-arám, detrás de la cortina, calculó como el rayo una variante de seis jugadas y, con matemático patetismo, murmuró:

—Sacrifica las dos torres, pero no entregues a Dil-arám.

Esto es lo que se llama decir lo que hace falta.[2] Entre los árabes, la mujer y el ajedrez suelen formar parte de hermosísimas historias, tal vez porque los árabes parecen incapaces de imaginar nada en lo que no intervenga una (o algo más que una) mujer. Pero es curioso que en el famoso códice de Alfonso el Sabio, *Libro de los Juegos* (Sevilla, 1270) se lea una caudalosa descripción del ajedrez, que termina así: «Ca en esto iace toda la sabiduría deste juego e el departimiento. E por esta fuerca que diximos le llaman iuego forzado. Mas porque algunos cuentan que las donzellas le fablaron primero en la tierra de ultramar dizen le Iuego de Donzellas.» Y, en efecto, en el diagrama de una posición ajedrecística que reproduce el libro, se ve jugando a dos mujeres.

No quiero (iba a escribir no debo) nombrar el ajedrez sin calumniar una superstición de quienes ignoran la íntima fascinación de este juego. Me refiero a las computadoras imbatibles que fatalmente agotarán su combinatoria. Edgar Poe («El jugador de ajedrez de Maelzel»), ya en el siglo pasado, previó con disparatada lógica que si se construye una máquina capaz de ganar *una* partida no hay más que extender este principio y construir el autómata que las gane todas. Esto, en último análisis, parece irrefutable, pero tal vez debió pensar que, construida esa máquina perfecta, también puede armarse otra idéntica ¿Y qué pasa cuando se enfrentan dos máquinas capaces de ganar *siempre*? Y hay algo más. Matemáticamente hablando, el número de jugadas que puede durar una partida es 5.899 (la más larga que se ha jugado en un torneo magistral no alcanzó las doscientas; la mayoría se decide antes de las cincuenta), pero estas casi seis mil juga-

[2] *Nótese que el visir de Dil-arám está jugando al ajedrez árabe (shatrang), cuyas reglas diferían levemente de las del nuestro. El alfil sólo mueve dos casillas en diagonal, pero (y Dil-arám era astuta) puede saltar por encima de otra pieza.*

das pertenecen sólo a esa partida ideal, vale decir a una serie que, ya desde la primera respuesta, puede ser *evitada* de diecinueve maneras distintas, lo que supone diecinueve series nuevas, cada una de las cuales se ramifica en otras. No sé si esto está claro, pero el lector debe creerme. Puede decirse que sólo la *primera* jugada completa (una del blanco, una del negro) permite cuatrocientas secuencias distintas. No digamos que cada partida dure cinco o seis mil jugadas, digamos que dure cuarenta. El número de partidas de cuarenta jugadas que puede realizarse, sin repetir ninguna partida, es 25 × 10 elevado a la potencia 115, *id est,* la cifra 25 seguida de ciento quince ceros. Parece mucho, pero es bastante menos del número total de movimientos matemáticamente posibles en el ajedrez. Ese número puede expresarse así: 10 a la décima potencia, elevado a la quincuagésima. O sea un número 1 seguido de cien octillones de ceros.

No dudo de que una computadora de grandor razonable (del tamaño del Congreso, digamos) pueda calcular todo esto. Dudo de que haya necesidad de construirla sólo para demostrar que puede ganarle, o quizás empatarle, a un hombre. Supongamos que la máquina gane siempre; supongamos que ni aun determinadas variantes obligadas un jugador pueda forzar tablas. ¿Qué pasaría? Pasaría que ninguna persona razonable, por ajedrecista que sea, intentaría jugar con ese artefacto. Un paisano porfiado puede correr, a pie o a caballo, contra un Ford a bigotes o una locomotora tipo *La Porteña,* sobre todo si el invento es una novedad; pero nadie intenta competir, a cada momento, contra un tren bala japonés disparado a doscientos kilómetros por hora. Imaginemos otra fábrica imbatible, otro ingenio ganador. Imaginemos un robot capaz de disparar certeros puñetazos orientados al hígado, al mentón, a la nariz de cualquier boxeador humano. ¿Por qué razón, me pregunto, alguien querría ser aniquilado por tan excelente púgil de latón? Se me dirá que no es necesario construir computadoras de ajedrez perfectas, que basta con que jueguen razonablemente bien. Pero, ¿qué sentido tiene una máquina que hace las cosas más o menos mal? Oigo argumentar que podrían organizarse, con máquinas perfectas, apasionantes torneos entre máquinas. Qué interesante. Esto podría dar lugar a dos tipos de partidas. Unas maratónicas, correctísimas y sosas, que alcanzaran aquel número teórico de casi seis mil jugadas. Las otras partidas serían cortísimas. En rigor, entre computadoras perfectas, constarían de una sola jugada. Supongamos que se haya demostrado que la mejor salida es adelantar el peón rey dos casillas y que, a partir de allí, se hayan calculado los necesarios cuatrillones u octillones que permiten ganar (o sólo empatar) en todos los casos. Muy bien, el sólido autómata germánico juega peón a cuatro rey; su honorable rival del Japón medita, impasible, durante años. O centésimas de segundos, da lo mismo. Sus microtransistores y bielas seleccionan el programa correcto (que es idéntico al de su intachable contendor, ya que no hay grados de perfección), y de inmediato los rulemanes de su brazo se accionan para que dé la mano a su bien engrasado rival. Ha perdido. O han hecho tablas. En las distintas mesas de juego de los demás países adelantados del mundo, ha sucedido lo mismo. El torneo se juega a doble turno, para que cada autómata alterne, equitativamente, las piezas blancas y negras. Cualquiera sea el resultado de las partidas individuales, todos hacen el mismo puntaje. La ventaja de esta reñida competición es que, en la sala contigua, unos cuantos seres humanos, podrían organizar un imperfecto torneo tradicional, con el fin de jugar al ajedrez.

Por fortuna, los auténticos hombres de ciencia son más serios cuando se trata de juzgar (o jugar) al ajedrez. He reproducido una partida entre dos de los científicos más privilegiadamente luminosos de nuestro tiempo, Einstein y Oppenheimer. Jugaron un Ruy López; duró veintisiete movidas. En la undécima, Oppeheimer cometió un error escandaloso; Einstein, con lógica del todo humana, dio un jaque, sacrificó un caballo y ganó una torre. Como la esperanza pertenece al alma, no a la matemática, Oppenheimer siguió jugando hasta la aniquilación. El hecho de que esta partida esté registrada, significa que la anotaron, o, lo que es lo mismo, que jugaron muy en serio. Sir Arthur Eddigton, el físico-matemático y astrónomo autor de *Espacio, tiempo y gravitación y Teoría matemática de la Relatividad,* propagador de la abrumadora hipótesis sobre la dispersión de las galaxias y la expansión del universo, ha explicado el átomo de este modo: «Supongamos que existan ocho vías principales en el átomo, ocho órbitas posibles para un electrón, de modo que éste tenga en cada momento nueve posibilidades: saltar de una de las órbitas o quedarse donde está. Este ágil electrón nos recuerda al caballo de ajedrez. Muy bien, ¿por qué no describir el átomo como un tablero de ajedrez que contiene un caballo?» Otro célebre matemático inglés, G. H. Hardy, es todavía más abismal e inquietante, ha concebido la siguiente imagen del Universo: «Si imaginamos el Universo entero», dice, «como una tablero de ajedrez y a todos sus protones como piezas de este juego cósmico, y si convenimos en llamar *jugada* a cualquier intercambio en la posición de dos protones, entonces el número total de jugadas posibles es el número diez a la décima a la décima, a la trigésimo cuarta potencias, denominado», concluye misteriosamente, «número de Skewwes».

«Yo siempre he sentido un poco de lástima por aquellas personas que no han conocido el ajedrez», ha escrito Siegbert Tarrasch. Yo también. Muchas veces, además, he pensado que, sin el ajedrez, los americanos no seríamos americanos. Y no es una metáfora, quiero decir que no lo seríamos de ningún modo, que América no habría sido descubierta. Uno de esos documentos mágicos donde aparece lo que he llamado en otro lugar escrituras secretas confirma mi sospecha. Existe una carta de fines del siglo XV, de Bernáldez o tal vez de Mártir de Anglería, en la cual, sin tener conciencia de lo que está realmente escribiendo, el autor cree hablar de la pasión del rey Fernando, el Católico, por el juego de ajedrez.

«Señor doctor, Vuestra Merced recordará, sin duda alguna, los buenos consejos que nos dio Antonio Nebrija en sus últimas lecciones. No desdeñéis jamás, decía tan estimable profesor, la más mínima circunstancia, pues a veces puede ser causa de los más grandes acontecimientos[3].

»(...) Ayer, a pesar del mucho calor, que convidaba más bien a dormir la siesta que a quebrarse la cabeza (el rey Fernando) determinó matar las primeras horas de la tarde jugando una partida contra Fonseca, que es una de sus habituales víctimas. El encuentro tuvo lugar en las habitaciones particulares de la Reina, y allí asistimos, entre muchos otros, el Conde de la Tendilla, Ponce de León, Gonzalo de Córdoba y este Servidor

[3] *Lo que ignora el autor de la epístola es hasta qué punto tenía razón Nebrija. El castellano del texto, naturalmente, ha sido modernizado; la carta (cfr. Julio Ganzo,* Historia general del ajedrez, *p. 61) fue copiada de un legajo del siglo XV por M.J. Lavalée.*

de Vuestra Señoría, que fuimos nombrados jueces del campo. Algunas nobles damas, situadas junto a uno de los anchurosos ventanales de la sala, y agrupadas alrededor de un enorme telar, ocupábanse allí de dar los últimos puntos a un magnífico tapiz destinado a la Virgen del Pilar. La vieja Beatriz Galíndez, o sea la Latina, que así la apodan los cortesanos, conversaba en latín mientras don Fernando, atendiendo tan sólo a su partida, vapuleaba duramente al pobre Fonseca. En ese momento la mano de un paje levantó la cortina correspondiente a la puerta principal del salón e introdujo a Fray Fernández de Talavera, obispo de Ávila y confesor de la Reina.

»Después de saludar el virtuoso prelado a los regios esposos, apresuróse a interrogar a Doña Isabel, rogando que le participara las decisiones tomadas, respecto del genovés Cristóbal Colón.

»Ya os comuniqué, en otra de mis epístolas, los atrevidos proyectos que alienta, contra viento y marea, tan audaz navegante; proyectos más conocidos hoy día que las coplas de Mingo Revulgo. Muchos lo tienen por loco rematado, muy pocos le consideran hombre de genio. Dícese que ahora pretende, a mi entender con sobrada razón, el nombramiento de Almirante para encargarse del mando de la pequeña flota que ha de navegar con rumbo a ignotas tierras o llegar quizás a la costa oriental de Asia donde se encuentra la dorada isla de Cipango, descrita por Marco Polo. Pero como andan en dimes y diretes respecto a la concesión de la expresada dignidad (...) el vulgo murmura que Colón ha tomado la vuelta de Palos en espera del término de las negociaciones y decidido abandonar definitivamente España si no le otorgan lo que demanda.

»(...) llegó a mí la voz de la Latina que en tono de dómine adujo: Si fuese simplemente cuestión de dinero, creo que arrogaría perjuicio regatearlo, pues como ya ha dicho Dyonisio Cato en sus dísticos No dubites cum magna poetas, impendere parva, pero ahora se pide además de eso una dignidad que no es bueno prodigar; vuelvo, pues, a las andadas, creyendo archiextravagante sostener que existen tierras debajo de nuestros pies en donde los hombres caminan cabeza abajo como las moscas.

»(...) Fonseca, que tenía su juego en lamentable estado, aprovechó la ocasión para romper el silencio, con la esperanza de distraer al temible adversario. Para mí, dijo Fonseca, soy del parecer de Cosmes Indicopleustes: el mundo es cuadrado como este tablero y está rodeado de agua por todas partes, después de lo cual no existe más que el abismo. Por eso los árabes, en sus cartas de marear, pintan al extremo del Océano una mano negra y descarnada dispuesta a hundir al temerario que ose aproximarse al insondable precipicio.

»En verdad, en verdad, señor Fonseca, arguyó Fray F. de Talavera, me hacéis caer en la tentación de recordaros lo dicho por Don Alfonso el Sabio en parecidas circunstancias: Si el mundo está hecho así, Dios habría debido consultarme antes de crearlo; tal vez habría podido darle algunos buenos consejos.

»Mientra tanto, Doña Isabel, que se había acercado a la mesa donde se jugaba la partida, decía a su regio esposo: Señor, ¿no os parece que podríamos conceder a Colón el empleo de Almirante aunque únicamente en las tierras y continentes que pudiera adquirir en el Océano?

»Luego cuidaremos deso, respondió el Rey, a todas luces pensativo, y fijándose poco en las jugadas.

»Fonseca vio el cielo abierto, y aprovechando con destreza los descuidos cometidos por su adversario, pronto logró superioridad de juego...

»¡Malhaya al genovés!, murmuró Don Fernando frunciendo el entrecejo. Voy a perder una partida regalada. E intentó parar el golpe con alguna zancadilla hábilmente tendida. Fonseca no mordió el anzuelo y su contrario perdía a cada instante más y más terreno.

»Lo que es ahora, atrevióse a decir Fonseca, frotándose las manos, la lucha no puede prolongarse más. A vuestra Alteza no le queda otro remedio que doblar las torres para evitar el mate inmediato.

»Pero, Señor, objetó Doña Isabel, o yo estoy ciega o creo que el blanco gana la partida[4]. Y uniendo la acción a la palabra retuvo con la mano el brazo de su esposo, que iba a ejecutar la maniobra indicada por Fonseca. Don Fernando (...) cargando entonces sobre la diestra mano su noble y anchurosa frente meditó de nuevo un buen rato. Ilumináronse al fin sus facciones, plácida sonrisa asomó presto a sus labios, que pronunciaron luego con enérgico acento:

»¡Fonseca, eres difunto!

»El rey Fernando gana la partida, se levanta de su asiento, hace unas bromas a la Latina, y de pronto dice: «Y pienso ordenar a don Juan de Colona que extienda el nombramiento de Almirante a favor de Colón, tal como lo ha indicado vuestra amiga la Reina.» Doña Isabel llama a uno de sus pajes, le ordena que monte a caballo y que alcance a Colón, que sigue la ruta de Palos de Moguer.»

El resto de la historia lo hemos aprendido en la escuela primaria. Es casi imposible no preguntar, trivialmente, qué hubiese ocurrido de ganar Fonseca; de todos modos, ni Pascal, pensando en la nariz de Cleopatra, pudo reprimir una tentación semejante. Más mágico es quizás imaginar que alguna vez, en cualquier club de ajedrez del mundo, dos jugadores repetirán o habrán repetido, sin saberlo, esa posición final. En algún caso, habrán ganado o ganarán las piezas de Fonseca, y será como si esta página se borrase o no hubiera sido escrita.

Abelardo Castillo

[4] *Como en la tradición mítico poética, una mujer (real) decide una partida de ajedrez junto con el destino de un hombre, y, de paso, corrige la historia del mundo. Oscar Wilde, bostezando, diría que, como es sabido, la realidad imita al arte.*

La educación del Príncipe*

Debo confesar que cuando se imaginó este curso, la idea de que yo dedicase mi conferencia a un tema como «la Educación del Príncipe», me llenó de gozo. Siempre me ha interesado, y si convenimos en que de la ejecutoria del Sumo Gobernante se derivan funestas o estimulantes consecuencias para los habitantes de la nación gobernada, el deseo de que tales secuelas sean agradables, brillantes, y no desventuradas, está escrito hasta en la carne de los ciudadanos, carne que, por qué no decirlo, con demasiada frecuencia ha salido y sale malparada de tales regimientos.

Pero al empezar a recopilar información, a releer ciertos textos que convenía refrescar, etc., sentí que era como si me adentrase en territorios de absoluta irrealidad. Pues la primera evidencia que regala nuestro mundo, y desde hace bastantes años (una linde sería la caída del *ancien regime* en 1789), es que, salvo contadas excepciones, no existe esa «educación del Príncipe», y que, cada día más, en un alarde de progresión, el número de incapaces, torpes, iletrados, cuando no indudablemente indignos, que detentan el poder va en aumento, sobre todo a partir del primer tercio de este siglo nuestro, y que las amenazas de desastre parecen ya incuestionables y éste indetenible.

Al mismo tiempo se me revelaba también de manera indudable que acaso jamás en el acontecer de los hombres ha sido tan necesaria la existencia de esos Príncipes educados. Pero lo quimérico de su existencia, médula de los sistemas políticos que afligen al mundo (acaso con la excepción, un tanto ignominiosa, sin embargo, de la URSS), reducía el tema a lo que puede parecer una nostálgica evocación sin sentido alguno.

Quiero por todo ello que no vean ustedes en mi disertación una invectiva contra los poderes constituidos en Occidente en general en los últimos casi doscientos años, ni una exaltación y urgencia de aquellos otros que provocaron la gloria de Grecia y la de tantos pueblos en diversos siglos, sino tan sólo la exposición sin duda inhábil de lo que los griegos pensaban en torno a tan delicado tema, y, si acaso, resaltar algunos rasgos de su legado que puedan servir si no ya de Norte, al menos de consuelo.

Quizás hubiese debido proveerme de las suficientes notas para no dejar a la improvisación tema tan arduo, pero ya saben ustedes que una tendencia muy a la moda solicita del conferenciante no el que considere razonable y serenamente este o aquel asunto, sino que aun con riesgo del equilibrio de su argumentación, divierta por su capacidad de palabreo; así que espero de mi memoria la suficiente viveza y de ustedes la adecuada tolerancia para que esta hora larga que debemos pasar juntos en esta hermosa sala no resulte intolerable.

* *Transcripción de la conferencia pronunciada en el Curso «El legado del Mediterráneo» en la sede de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, en febrero de 1989.*

El problema esencial que Grecia plantea, y por vez primera en la Historia, en el desarrollo del espíritu humano, es el de la Libertad, y la certidumbre de que el hombre influye en su Destino. Esto es: Grecia alza para siempre la individualidad del hombre. Y desde que Homero lo cantara en los versos imperecederos de su *Odisea*, no ha cesado esa visión de dar los más nobles frutos. Y el hombre participa en la construcción de ese Destino porque para los griegos, y, repito, por primera vez en la Historia, el hombre es libre de decidir entre el Bien y el Mal, y de mejorar a través de la educación. La educación influye en los gobernantes y éstos son quienes ejercen el poder, y el poder marca como a fuego nuestra vida. Todos los grandes pensadores, Píndaro o Platón, Teognis o Jenofonte, Isócrates, Tucídides y el gran Aristóteles, convienen en ello, como lo hicieron Solón y Hesiodo.

El problema de la conducta del Monarca y de su influencia en la gobernabilidad es algo que Isócrates, por ejemplo plantea ya de entrada en su soberbia meditación. El monarca es la cima, pero lo es cuando se ha legitimado en y por la *Areté*. El monarca es la imagen de una sociedad que tiende hacia una culminación. Homero ya había situado a sus héroes en la perspectiva de una meta determinada. Y esa meta es la que da sentido a su figura y a su época. Esa meta, la Hipótesis, es muy simple: que sus gobernantes sean más ricos, más fuertes como nación y que vivan, no sólo en el aspecto material, mejor, esto es: que tiendan a la Felicidad. Ese bien supremo es la Eudemonía, bien supremo objetivo. Y la virtud que precisa ese impulso hacia el Bien —y esto es válido tanto para el Príncipe como para sus súbditos— puede ser enseñada. Esa posibilidad de enseñanza es el corazón de un gran *Discurso* de Isócrates —titulado *A Nicocles*—, como lo había sido del pensamiento de Teognis. Es el mejor canto a la Inteligencia y al equilibrio del Bien, que debe prevalecer sobre las posibilidades de los perversos y los incapaces.

De cierta manera, aún cuando haya sido para negarlos (como sucede desde esa revolución burgués-proletaria que es el nazismo), los basamentos de nuestra sociedad siguen siendo aquellos que modelara Grecia y que luego, con la mixtura cristiana, forjaron al hombre occidental. Clemente de Alejandría ya dijo que nuestro río caudal original era griego.

El por qué en aquel reducido, pedregoso, inhóspito territorio, hombres que venían de mil caminos y razas, de Dios sabe dónde, pensaron, se hicieron por vez primera las grandes preguntas, y las respondieron con la altura y trascendencia con las que ellos lo hicieron, es un milagro, como acaso no lo es menos su enmudecimiento posterior. Pero lo miremos como lo miremos, lo que somos, o, mejor, lo mejor de lo que somos, sigue siendo lo que imaginó aquel griego que puso los cimientos de todas las ciencias, todas las artes y nuestro sentido moral.

Y esto no quiere decir que Grecia, a lo largo de su gesta no esté amojonada de profundos errores, crueldades, y en fin de todo lo que constituye el lado abominable de nuestro hacer en este mundo, pero ya desde su origen hay como un hilo exquisito de inteligencia, de magníficos objetivos, de la más eminente cultura, que atraviesa incólume hasta sus más profundos desvaríos y que por encima del apetito soez de sus masas y la vileza en ocasiones de sus dirigentes, ha permitido que sus creaciones se constituyeran en el más alto modelo de los siglos.

Y es aún el modelo porque posiblemente jamás en la Historia de la Humanidad, civilización alguna expresó de forma más perdurable su magisterio. Los griegos tenían un patrón: el Espíritu, que sitúa como meta no lo que se puede conseguir sino al amor que impulsa esa búsqueda.

Esa fue su lección, más allá incluso de los muchos descubrimientos que nos legaran, y sobre los que aún nos movemos. A Grecia le sucede como que al gran Shakespeare o a Tolstoi: sobreviven a cualquier traducción, a cualquier desvarío, a través de interpretaciones pervertidas.

Un escritor griego no sólo nos lega —o un médico, o un escultor, o un ceramista, o un arquitecto— no sólo —y sobre todo un político— no sólo, repito,la obra lograda, sino la viveza, la juventud espiritual que animaba su empeño. Repetimos a Grecia aunque la negamos, como esos médicos que practican abortos aún habiendo jurado la sentencia hipocrática; también la había jurado el Dr. Mengele que luego atormentaría en los campos de concentración nazis.

Los griegos construyeron su mundo con la limpieza, claridad y rotundidad con las que un joven atleta disparaba su flecha: perfecta la belleza del sujeto y directa, limpia la trayectoria. Sin nada que le sobre, exacta, justa, a la medida del hombre; una flecha que el hombre puede disparar. A *su medida.* Porque otra lección inmensa de Grecia es que todo es a la medida del espíritu del hombre.

¿Hay algo más simple y directo e imperecedero que el Partenón, por ejemplo? Recuerden ustedes los versos de la *Iliada,* ó el Templo de Poseidón en el Cabo Sunión, o el Santuario de Apolo de Figalia. Acaso eso sea el sentido de aquel final de Keats: *Beauty is truth, Truth is beauty.*

Con esa misma claridad y firmeza se plantearon el tema que viene a ser el contenido de esta conferencia mía de hoy. También su política es directa, esencial y, permítanme la expresión, muy griega por cierto, bella. Porque la belleza para el griego tiene una significación más profunda que para nosotros. Es guía de la vida, tanto en el arte como en los gestos de los hombres. Debe, han de ser bellos. Con esa medida y esa rotundidad, Grecia legó al mundo la expresión más justa de la Libertad, de la Justicia, de su administración práctica, de las complejas leyes del gobierno y de la Educación, *La Paideia.* Todo ello era presidido por la exigencia de verdad. Una verdad, como la belleza del arte o la perfección del cuerpo, o hasta los placeres de la carne y del espíritu, sin más justificación que su propio disfrute, como algo que solamente debe buscarse y practicarse por amor a ello mismo. Hasta los conceptos de piedad y misericordia —que tan suyos hacia el Cristianismo— son griegos, y lo fueron con su más noble acento de filantropía, sin los excesos ridículos que sucederían después. Y todo ello lo hicieron y nos lo entregaron con el más alto y noble de sus descubrimientos, que es lo que ciertamente constituye el helenismo: todo eso, esa *Areté,* es una cualidad del espíritu, y no pertenece sólo al griego, sino que es patrimonio de la Humanidad.

Recuerden ustedes que con Alejandro, el gran Alejandro, ser griego era poseer la cultura de Grecia.

Podemos decir —y no es una salida de tono ni una exageración —que la primera exigencia *sine qua non* de un político, y por supuesto no creo que los tiempos hayan desechado esa obligación (y más adelante tendré ocasión de referirme a qué sucede cuando

no es así) es que no es concebible sin una esmerada educación y una excelente cultura. Debe haber leído a los clásicos. Sí, no se rían ustedes, aunque comprendo que los ejemplos que tenemos ante los ojos todos los días en cualquier país, casi, sin excepciones, por desgracia, sugieren lo contrario. Pero notables precedentes lo aconsejan y si le sirve a alguien para reflexionar, yo mantendré que no sólo es absolutamente necesario, sino que no serlo resulta demasiado peligroso. Ni ayer ni hoy es concebible un gobernante que no haya meditado largamente al menos sobre la obra de Plutarco, Tácito, Suetonio, Polibio, Tucídides, Isócrates, y sin duda Maquiavelo y otros no menos notables historiadores y cronistas. Leído y meditado , y discutido, y aconsejándose de historiadores. Puesto que lo que un político hace es Historia necesita dominar su instrumento como sería inconcebible un arquitecto que desconociera la resistencia de los materiales o un pintor ignaro de las posibilidades de sus colores. Y eso es una parte de la educación, sobre la que volveremos.

El Gran Legado de Grecia a la política y a su eje, la educación del Príncipe, es, ya de inicio, haberla inventado. Quiero decir que con Grecia es la primera vez en la historia que los ciudadanos reflexionan en que son una comunidad y que esa comunidad ha de tener sus leyes, sus mecanismos, y que esos mecanismos pueden determinarse y son perfectibles. Y a esa tarea —qué gran ejemplo el *Ágora*— se consagraron en cuerpo y alma; a esa dedicación entregaron sus mejores esfuerzos hombres que jamás olvidaremos, pero también la suma de la ciudadanía griega innominada. La línea maestra de su pensamiento es el equilibrio. Ya la creación misma del ciudadano es la mejor prueba de este equilibrio: ni déspotas ni Horda: el ciudadano es la justa medida de la *Res Publica.* Y ese ciudadano solía ser un hombre equilibrado, y sumamente conservador de lo que el pasado había acreditado como bueno. Al mismo tiempo, ese conservadurismo no era una tumba. Había leyes no escritas que no podían transgredirse, porque estaban en la sangre, pero junto a ellas jamás el espíritu ciudadano ha sido más libre en su enjuiciamiento, en su análisis de la realidad; desde el implacable Tucídides al último ateniense. Odiaban las frases huecas, no hubieran entendido jamás lo que nuestras modernas sociedades alaban como zorrería política, pues desconfiaban de que ésta no escondiese sino carencia de inteligencia. Los griegos fueron grandes realistas, esto es, siempre tomaron el toro por los cuernos. Pactaron, sabían pactar, pero esos compromisos no fueron nunca formas zafias de ganar tiempo, sino retoques magistrales en su sistema de equilibrios. Y seguidores como siempre fueron de la máxima "El hombre es la medida de todas las cosas", crearon política a esa escala, teniendo en cuenta sus cualidades, sus grandezas y sus miserias, su necesidad de libertad pero también su exigencia de orden, de limitaciones. No en vano, recuerden ustedes que la *Política* de Aristóteles se precede de un tratado de Ética. Y ese hombre medida de todas las cosas jamás vio tergiversada su verdadera naturaleza por la despreciable turbulencia de las ideologías.

Grecia alumbra un pensamiento político muy claro. Y de tal vigor que nacido para responder a los avatares de una realidad de hace más de 25 siglos, tenía en sí tan generosa semilla como para colmar primero al mundo romano y después al Cristiano y de la fusión de ambos a todo el espíritu europeo o lo que conocemos como Civilización Occidental, de la que ahora presenciamos su final.

El *Conócete a ti mismo* que campeaba en Delfos es la base de todo el sistema. Lo he dicho ya refiriéndome a Tucídides y a todos los demás. Pero un *Conócete a ti mismo* que se inserta en una visión de conjunto, en una suma de la que cada parte es indesligable, pues como escribía Mathew Arnold, ellos —los griegos— vieron la vida en su totalidad, y en eso consisten su acierto y su grandeza imperecedera.

Grecia establece un principio que creo esencial, y que me parece muy provechoso meditar sobre ello en estos momentos cuando Occidente se despeña como nunca por las simas de la degradación y el mal gobierno: la exigencia de desigualdad. Hay un hecho que acaso sea una conquista en el camino de la legitimidad de una sociedad: la igualdad de los hombres ante la Ley. Este principio quizá pudiera discutirse, pues ser iguales ante la Ley (como la igualdad de oportunidades en la enseñanza) a veces es desigualdad y un perverso desequilibrio de las verdaderas Libertades. Pero, en fin, dejando eso, y aceptando la igualdad ante la Ley, lo que Grecia enseña es que esa igualdad no incluye la rectificación de la natural desigualdad de la Naturaleza y de la Vida, y que nunca debe vulnerarse la división y la jerarquía entre calidades espirituales de diversas categorías. Hay hombres que consitutivamente son superiores, más inteligentes, más bondadosos, más equilibrados, superioridad que la educación acrecienta y afirma, y ellos son los designados por el destino para regir a los demás hombres, para evitar sus errores y tratar de procurarles un marco histórico donde sea posible la Felicidad. Esos seres destinados a ser la guía y el gobierno de la comunidad tienen como cualidad esencial el sentido del deber, y en él, algo que Grecia señalaría como fundamental: la *Eunoia,* que vendría a ser el lazo de la Fidelidad que une indisolublemente al Rey y a sus súbditos.

Hasta aquí vemos ya dos piedras angulares en la educación del Príncipe: de alguna forma se nace para gobernar pero es necesaria una educación que perfile esas condiciones. La educación, que por supuesto nada tiene que ver con el desastre que actualmente se considera Enseñanza, es el planteamiento de una meta sublime: el hombre como debe ser; imagen que, y ya hablé antes de ello, incluye la belleza como rasgo esencial, como norma del ideal.

Ese sistema lo encontraremos en el Imperio Romano y en la mejor forma de gobierno que sería la Monarquía Electiva, pues quién mejor que el propio soberano puede designar a su sucesor. Y lo encontraremos en las mejores cabezas del pensamiento europeo posterior; por poner un ejemplo, pienso en Shakespeare, que totalizó la experiencia Renacentista. Shakespeare se encontró ya un mundo distinto, sin Dios o dioses, pero su meditación histórica tiene muy en cuenta esta teoría de la legitimidad por la consecución de un orden justo.

Pensemos en la serie de los Ricardo III y Enrique IV. Las conclusiones que Shakespeare nos propone seguramente no las hubiera alumbrado un griego, pues éstos no vivían el Universo arrasado, cruel y sin esperanzas que nuestro inglés, pero por ello acaso sea interesante detenernos en el pensamiento que parece desprenderse de la obra histórica de Shakespeare, porque lo que sí es el patrimonio, y el mejor, del legado helénico, es su adaptación perfecta de aquellas conclusiones a un mundo que, en lo que nos atañe, está mucho más cerca y es palmariamente más semejante al nuestro.

Permítanme ustedes leer algo que hace tiempo escribí sobre este particular:

Shakespeare llegó a unas dolorosas convicciones: el hombre es una extraña criatura en cuyo corazón, que con facilidad sucumbe a la tentación del mal, de la crueldad, la misericordia y la justicia ocupan un desamparado baluarte que suele ser aniquilado. Por eso Shakespeare, dejando muy claro que la sociedad ha de dar cabida a los sueños, a la libertad, a la alegría, apuesta por un gobierno poderoso que impida el engorde de aquellos elementos que pueden hacer saltar la frágil costra de la civilización, la débil costra que tapona los instintos bestiales. Por eso defiende una sociedad jerarquizada y la indiscutible legitimidad de la cúspide del Poder, la Corona.

Así, todas sus obras sobre este tema, centradas en la historia de Inglaterra, basándose en las crónicas de Holinshed y Hall, y también cuando parte de Plutarco y otros, irán perfilando las condiciones de quien, como ustedes deducirán, era la pieza principal del rompecabezas: el Rey. Porque el Rey garantizaba ese orden o causaba el desastre. Y esa meditación la establece, o nosotros así podemos imaginarlo para entendernos mejor, la establece, repito, en dos caminos convergentes. Acotarán casi por completo el período que va desde Ricardo II a la caída de Ricardo III, esto es, la Casa de Lancaster, la Guerra de las Dos Rosas y el advenimiento de los Tudor.

De alguna forma, ya en los *Enrique VI* empieza a establecerse la meditación sobre la fuerza o la debilidad del Poder. O la Corona es fuerte o como en el caso del débil Enrique, caerá ante otros pretendientes, dejará la puerta abierta a que otro, más fuerte, más astuto, con menos escrúpulos, como Ricardo —y eso lo veremos en *Ricardo III*— se la arrebate. Así sobreviene la Tiranía, que es, como dice en *Julio César*, cuando se separa el Poder de la Conciencia. La única salida serán la guerra y la destrucción hasta deponer al tirano.

Mucho más sutil será en *Ricardo II*, los dos *Enrique IV* y ese himno que es *Enrique V*. Ahí se pone en marcha una meditación de un alcance a mi parecer todavía no superado.

Los tres *Enrique VI* más *Ricardo II* son la historia espantosa de una guerra civil. Shakespeare describe la Guerra de las Dos Rosas que asoló a su patria y decapitó a la aristocracia guerrera afirmando el poder de la burguesía. El tema se había tocado ya en la escena inglesa, incluso se adjudica alguna obra al gran Marlowe. A lo largo de esas cuatro piezas presenciamos la descomposición de un mundo donde los nobles pelean y mueren y con ellos sus facciones. Es, y creo que Shakespeare así se lo propuso, un tratado sobre la crueldad ciega, porque nos deja mucho más claro que otros que se han ocupado del tema, que en el orgullo de la nobleza ya no tenían sitio los intereses de sus súbditos, lo que es el síntoma más evidente de su descomposición. El mundo es un escenario sin ley donde vence el más cruel, o el más fuerte, y donde sin una Corona firme (e ineptos son Enrique VI y el cruel Eduardo IV) el más decidido, el más inmortal, como Ricardo de Gloucester, se hace con el poder.

Su análisis de lo que sucede cuando el poder es débil y permite que engorden las fuerzas del Mal, lo veremos en *Ricardo III*. Ahí va mucho más allá del retrato de un megalómano renacentista. Porque Ricardo es consciente de que existe un mecanismo del Poder, un mecanismo manipulable; y lo usará sin escrúpulos. Eso es posiblemente lo primero que nos deslumbra en *Ricardo III*: su inmediatez, su actualidad. Quiero de-

cir que la trágica historia de Gloucester, encumbrado con la ayuda de unos intrigantes indignos como Buckingham y demás silenciosos y acobardados segundones, es una crónica que conocemos muy bien porque los tiempos se han atrevido a repetirla en un pavoroso *in crescendo* de vileza.

Ricardo III, autopsia de un golpe de Estado, establece una incuestionable meditación sobre qué legitima a una Corona: no el nacimiento, pues vemos que un rey puede ser depuesto y que otro puede surgir del asesinato de su predecesor: sino su capacidad de gobierno. Ricardo III no es diferente ni más cruel que muchos otros reyes. Pero su conquista del poder no lleva a la grandeza, sino al horror, porque como antes he dicho, citando a Shakespeare, separa el Poder de la Conciencia. Sir Thomas More ya había tocado también este tema. Ricardo III es un conspirador ambicioso y desalmado que busca el poder a cualquier precio. Y quizá lo más inapelable de esas páginas magníficas sea el descubrimiento de que esa tiranía puede alcanzarse —aunque después no perdure— siempre que exista alguien lo suficientemente decidido y sin escrúpulos como para apagar su conciencia. Porque la disposición del hombre para mantener la dignidad de su libertad es débil cuando le va la vida en ello, o al menos, son minoría y por lo tanto, pobre defensa —aun cuando a la larga y por la propia erosión de la tiranía, su ejemplo sirva para movilizar al resto de la sociedad—, pobre defensa, repito, esos pocos que se enfrentan al tirano como para impedir su victoria. Y cuán endeble es esa resistencia de la mayoría, Shakespeare lo señala de forma incuestionable al ofrecernos el espectáculo de que en ese camino hacia el espanto, quizás el primer sorprendido sea el propio Ricardo. Ni en su más abominable delirio había llegado a vislumbrar el poder del miedo. Y puede que no sólo del miedo: el poder del Poder. Lo descubrirá atónito en esa asombrosa escena cuando junto al cuerpo de Eduardo, Príncipe de Gales, a quien el propio Ricardo, con ayuda de Clarence, lord Hastings y sir Thomas Grey había asesinado, somete la voluntad de su viuda, lady Ana. No es extraño que Ricardo vea entonces su destino al alcance de su mano. Ha comprendido que al pinchar con su daga, nada se resistirá. El gran secreto: la vileza. Entonces lanza su apuesta pavorosa: *All the world to nothing!* El Universo contra la Nada. Un Universo que le será servido en bandeja cuando con la complicidad de Buckingham, y el no menos servil Lord Mayor, en la pantomima del castillo de Baynard, le ofrezcan la corona. Es uno de los momentos soberbios del mejor Shakespeare. Ricardo aceptará esa corona, pero consciente de la abyección atemorizada que se la entrega, dice que jamás le reprochen lo que pueda suceder. Es un momento de tan alta comprensión de la Historia como cuando antes, en el asesinato de Clarence, reproduce sin adornos la más despiadada lección de los caminos del Poder. O como el asesinato de Hastings. Y todos morirán. Clarence, los herederos, la nobleza. Hasta el mismísimo Ricardo. Sangriento camino hasta la próxima legitimidad.

Hemos visto ese mecanismo funcionar en muchas otras ocasiones, algunas muy cercanas. Esa astuta decisión, ese, por qué no decirlo, profundo conocimiento de la infamia humana y de las posibilidades de utilizarla. Es el paisaje de la destrucción. Y creo que de la historia de esa destrucción podemos obtener la más dura lección: lo fácil que resulta a un indeseable sin escrúpulos aprovechar los frágiles resortes morales de la na-

ción para lograr sus fines mediante el terror. Es algo que ya había explicado muy bien Tácito. El precio del desorden, el precio del silenciamiento de la conciencia.

Macbeth llevará estos argumentos al paroxismo. Porque en *Macbeth* el violador de ese orden, el asesino terrible, es mucho más que un arribista; es un espíritu notable, y precisamente que se trate de un alma grande, amplía las dimensiones de la reflexión. Porque pese a su innegable grandeza, no puede evitar, desde el instante en que decide adentrarse por el camino del Mal, ir hundiéndose cada vez más en ese pantano de sangre que será su reinado. Shakespeare dice: no se vulnera impunemente el orden moral: esa violación pervierte toda posibilidad de restauración moral sin una larga expiación. Porque ha abierto puertas que sólo conducen al horror. O con frase de Victor Hugo: ha desenjaulado el hambre del monstruo, de ese monstruo siempre posible en el hombre.

Qué lección tan necesaria en esta época nuestra fascinada por hundirse en el salvajismo. La transgresión del orden moral conduce inevitablemente, fatalmente, como vio Chesterton, no a la libertad, sino a la hecatombe. Como nuestro siglo, Macbeth es un testigo del Mal, de la fascinación del Mal. Ricardo no vuela a esa altura, no hay grandeza en su destino. Quiere el Poder. Y el camino hacia ese trono es un camino de sangre, que acepta. Lo recorrerá apoyado en los cobardes intereses que imaginan engrandecerse con su complicidad. El problema de Macbeth es más complejo: el hambre de ese monstruo no queda saciada sólo con el Poder. Por eso vemos qué distinto es el comportamiento de Ricardo y el de Macbeth cuando pierden sus batallas. Ricardo quiere huir, daría su vida por un caballo; si escapa intentará en otro sitio otra escalada bestial. Macbeth no huye. Sabe que no hay sitio para él. Ha besado la boca del espanto. Cuántos terroristas comprenderían muy bien lo que quiero decir con estas palabras.

Hemos estamos viendo ese mismo desolado paisaje. En estos momentos cuando privan los más oscuros designios y lo peor del hombre es venerado como ejemplar, qué necesaria es la lección de Ricardo y más aún la de Macbeth. El Poder sin Conciencia. Lo hemos visto en la historia europea de este siglo, lo hemos padecido en nuestra propia carne. Por eso somos nocturnos, como Macbeth. La noche en que se hunde la civilización. Somos los insomnes, como Macbeth, de esa madrugada helada.

Piensen ustedes en el parecido de la tragedia de Ricardo con una hipotética tragedia de Hitler, o de Stalin, o de otros energúmenos más familiares de menor talla pero no menor abyección. La filosofía política de Shakespeare, y es lo que quiero que comprendan ustedes, nos enseña la más dolorosa y precisa lección. Lo veremos aún en los dos *Enrique VI*. Shakespeare nos advierte: es oscuro el camino de los reyes, del poder, está empapado de sangre, pero sólo con alguno de ellos y bajo muy determinadas circunstancias, podemos vivir una época sin el ritual acuchillamiento. Esas condiciones se encargará en *Ricardo II* y los dos *Enrique IV* de establecerlas de forma definitiva.

Ricardo II es la primera obra absolutamente perfecta de Shakespeare. Cuenta la historia del rey Ricardo, depuesto por Enrique Bolinbroke, que inició la Casa de Lancaster. Ricardo es un personaje muy complejo. No cabe duda de que es un mal rey, tiene numerosos defectos, es injusto, superficial, carece de sentido del trono, es irresponsable, débil, codicioso, voluble, ajeno al bienestar de sus súbditos. En su hundimiento

alcanzará, sin embargo, la mayor altura, descubrirá de pronto, en el dolor, como Lear, el verdadero rostro de la vida. Recuerden ustedes el parlamento imperecedero de su abdicación. Pocas veces han estado más claros los atroces mecanismos del Poder. Pero de todas formas, esa futura grandeza, que estoy seguro Shakespeare determinó para hacer aún más evidente, y más amarga, la comprensión de su enseñanza; esa grandeza, repito, no evita el único hecho que la Historia no puede perdonar: Ricardo es un mal rey. Hay que deponerlo. No se trata aquí, fácil elección, como en *Ricardo III*, de acabar con un sanguinario tirano. La elección es mucho más compleja: Ricardo, simplemente, no es un buen rey, no gobierna bien. Y eso es bastante. Porque eso ya, *per se*, da nacimiento al mecanismo del caos.

En otra obra posterior, *El rey Lear*, la cima seguramente de la creación shakesperiana, donde todos los temas se darán cita, volveremos a ver este terrible espectáculo. Jamás un escritor, ni antes ni después, ha entrado como Shakespeare con tan seguro paso y cabeza más pura por los caminos desolados de la miseria humana, y también del perdón y la misericordia. *Lear* es también la ruptura de un Orden —aquella irresponsable decisión inicial de repartir el reino—. Y Lear, como Ricardo, aprenderá a lo largo del dolor el precio del error. Los dos morirán redimidos, habiendo entendido. Y solos. Castigados. Porque la Historia no perdona. No perdona jamás —en las espaldas de su pueblo— a un gobernante incapaz.

En esta meditación sobre el poder, Shakespeare no omite un discurso esencial: se preocupa mucho de enlazar la historia de Enrique IV, que es el precio de la usurpación, con la historia del futuro Enrique V, esto es: la educación del Príncipe. La educación de Hal es el más violento espejo de la naturaleza social del siglo XVI. No sólo por una advertencia terrible: un Rey no tiene amigos (amargo aviso que ilustrará la dolorosa caída del fabuloso Falstaff), sino porque el aprendizaje del futuro Enrique V no estriba solamente en la destilación de la antigua sabiduría en que muy bien consiste todo el reinado y los consejos de su padre, sino que Hal es consciente de que hay nuevos y sutiles mecanismos mediante los cuales hacerse con el alma de su pueblo, encandilarlo, fascinarlo; que la Autoridad moderna no va a alzarse sobre un pueblo dialogante —como lo hubieran sido aquellos griegos que pasaban sus mañanas en el Ágora entregados a un suceder de la vida que no hay verbo moderno que pueda traducir—, sino sobre una atormentada humanidad cuya última razón en muchos momentos es el brillo de la hoja de la espada y a la que para mantener en armonía (aquella Armonía natural al alma griega) muchas veces hay que engatusar astuta, sagazmente. Con estos flamantes elementos bajo el brazo, más la mano apretando el puño de su arma y el corazón dispuesto a la soledad del Poder, Hal irá construyendo ante los ojos mismos de su patria, su leyenda de Rey valeroso, popular e implacable en su autoridad. Cuando le llegue su hora, Hal avanzará con paso seguro hacia el trono. Y será un buen Rey. Inglaterra conocerá la gloria en la batalla, y, lo que es más importante, un gobierno equilibrado, sabio. Buen discípulo este Enrique V —aunque lo desconociera— del viejo Teognis. La imagen real no tiene fisuras. Probablemente, un griego se hubiera alarmado de lo que Shakespeare propone en el análisis de la educación del príncipe Hal, del futuro y magnífico Enrique V, pero si lo miramos con lupa, veremos que se trata de la misma demostración; sólo hay un ingrediente innovador acorde con las

composiciones políticas del universo isabelino: la astucia (entendida ésta como el arte de jugar las piezas aún con engaño, pero tendiendo al bien de la nación), astucia que a un griego le hubiera parecido inaceptable en la limpieza de su visión del mundo, pero que acaso ya en nuestros tiempos —como en los de Shakespeare— fuera precisa para que una tan extraordinariamente devastada conciencia como la de la sociedad moderna pueda ser llevada y traída hasta los límites del orden, hasta el confín de lo posible.

Vamos a tratar ahora, sobre la estimación de las cualidades que Tucídides resalta en Temístocles (y que serían el retrato del gobernante), y recordando también lo que sobre el tema establecen Solón o Teognis o las *Vidas* de Plutarco, así como las enseñanzas del llamado Siglo de Pericles o las páginas inolvidables de Platón o Isócrates, lo que podemos considerar como atributos de ese Príncipe y su educación.

Las cualidades que se le exigen son fundamentalmente dos, aparte de una cultura que es tanto la propia como la de aquella gente ilustrada sensata de que debe rodearse: previsión y claridad de juicio. Pues la vida y la política son como esas filas de fichas de dominó que al caer una mueve a las restantes, o como un ajedrez. Por lo tanto hay que meditar mucho cada gesto, cada decisión, que pueda poner en marcha otros engranajes y saber adónde pueden conducir. Esto incluye la guerra, que no debe ser —como modernos testimonios nos han acostumbrado— total y aniquiladora, sino localizada y como arma de la política.

Otra consideración primordial es que no deben alimentarse ideologías que condicionen prejuicios o que hagan mirar los acontecimientos desde un ángulo determinado, ya que de lo que se trata es de estabilizar, contrapesar inclinaciones muy diversas, intereses que las circunstancias pueden situar como contrarios. El monarca debe tener una visión semejante a la Naturaleza, donde todo crezca, pueda mutar y ser capaz de nuevos acuerdos, nuevos equilibrios, pues la política opera sobre el movimiento mismo del Destino humano, esto es: sus caminos se van abriendo en concreto y exigen soluciones concretas. Una enseñanza fundamental podemos obtenerla —de otras muchas páginas también, claro está— pero principalmente del elogio fúnebre que hace Tucídides en su tercer Discurso (elogio de los atenienses caídos en el primer año de guerra): la mejor constitución del Estado es la mixta; esto es, los ciudadanos son iguales ante la ley, pero la vida política debe estar gobernada por aquellos que están preparados, educados, para el poder. Como antes dije, en épocas modernas la única sociedad que parece seguir esos consejos es la Unión Soviética, y, obviamente, consigue triunfo tras triunfo. Consecuentemente, el Rey deberá elegir para su gobierno a los más capaces, y deberá oirlos, y nunca permitir que un incapaz prevalezca sobre un inteligente. Un soberano sagaz, rodeado de hombres inteligentes y equilibrados y hábiles, es la cima del Poder Justo.

La necesidad de esa educación de los mejores, de los destinados, ya la había planteado Isócrates, y también la estudiará Platón (pensemos en sus reflexiones sobre el tirano Dionisio), así como la *Ciropedia* de Jenofonte y, desde luego, el magnífico Aristóteles, que además tuvo ocasión de llevar a la práctica sus ideas en su educación del que sería el Gran Alejandro. Un ejemplo moderno lo tendríamos en las lecciones de Ranke para Maximiliano de Baviera.

De esa ensambladura del sabio y el gobernante deriva la gran conclusión: que la capacidad de razonamiento es la más noble de nuestras posibilidades. Baluarte capital de esa educación Real es el principio de la Legitimidad: no basta —dice Grecia— la sucesión. Hay que justificarse en la *Areté*, ella es la legitimación del mando. Y otra advertencia capital a considerar por el Príncipe es que el Estado no es una abstracción, sino la suma del bienestar de los súbditos. Es el amor comprensivo, la Filantropía; pero una Filantropía recta, viril, vigorosa, sin debilidades. Pericles será su mejor ejemplo. Un Príncipe que deberá seguir el movimiento de las circunstancias con la vista fija en lo mejor para su pueblo. Un Príncipe que encarna un orden que debe ser justo, de leyes justas, pero firmes y armónicas entre sí, con especial atención a una justicia rápida en sus trámites y administración. Un Príncipe que deberá ser prudente, como ilustra el Discurso *A Nicocles*. Todo ello es fruto de la Educación, una educación donde el monarca comprende su poder y afina los instrumentos del mismo. Y parte fundamental de esa educación debe ser la Historia misma, de la que él y su tiempo no son sino un eslabón: la Historia, su comprensión, es la base de una ejecutoria recta, pues ella enseña los errores y también es espejo donde mirarse tratando de imitar la virtud de los grandes del pasado y de evitar el mal, cuyas consecuencias muy bien puede calcular por pretéritas tribulaciones.

Hay algo muy interesante: la forma externa del destino Real: las Ceremonias, que impresionan al pueblo, que lo conmueven, pero cuyo fin no es sólo sobrecoger, sino que constituyen la espina dorsal del orden en sí mismas.

El Príncipe deberá aprender que toda tentación de seguridad es errónea, y que debe tener en cuenta la precariedad de las relaciones sociales y estar dispuesto a modificar el equilibrio del orden. Y sobre todo deberá evitar dos hechos asoladores de ese orden: los desmanes de los poderosos, el uso arbitrario de su supremacía, pero también la insurrección de los humildes en cuanto ruptura de la jerarquía social; esto es, la codicia y la insumisión, pues el desenfreno acarrea el fin de las libertades, el fin de la sociedad ordenada por las costumbres y las leyes, y esa hecatombe conduce directamente al caos o al poder intolerante y sin conciencia. Ya Platón lo advierte: el tirano es el escalón siguiente e incuestionable de la anarquía producida acaso inexorablemente por la democracia desmandada.

Uno de los frutos más hermosos de la lucidez griega es un organismo de poder, que con el paso del tiempo decreció legalmente, pero que siempre mantuvo la cima de la autoridad moral: el Areópago.

Hay un discurso —*Areopagítico*— cuya lectura recomiendo por lo que tiene de explicación de la fuerza de esa autoridad moral y de la necesidad de un organismo que, aún más allá de las leyes, cuyo aliento se remonta a los más profundos y misteriosos vínculos tribales de sangre y jerarquía, es control de las costumbres, o lo que es lo mismo y con una expresión rotunda: la instancia moral para mantener a raya el caos.

Ese mismo discurso contiene una parte que sin duda sería en estos tiempos nuestros muy necesario de meditar profundamente: su advertencia sobre el exquisito cuidado que debe ponerse en evitar el despotismo de la mayoría contra la minoría culta y equilibrada. Dado que nuestro sistema occidental de gobierno desde hace años y aún por

algunos, son formas de la Democracia Moderna (quiero decir, con sufragio universal y partidos), conviene ver qué conclusiones del legado de Grecia son actuantes en el mejoramiento de la misma y en la limitación de sus perversiones.

Para aclararnos, pensemos en un suceso reciente y por todos conocidos, y veamos cómo se desarrollan unos hechos y cómo los hubiera organizado acaso un sistema donde la educación del príncipe no hubiera sido olvidada. Cuando los imperios europeos alcanzan con la industrialización un crecimiento que los obligó a eliminarse unos a otros, el mundo sufrió el horror de la Primera Guerra Mundial. Ésta trajo devastación, hambre y revoluciones a Europa. A su final, cuando Alemania fue vencida se desmontó aceleradamente la vieja ordenación centroeuropea, se desgajó el Imperio Austrohúngaro y se sometió a Alemania a una postración insoportable. Los alemanes no tardaron en aliarse con el poder perverso que les prometía un fatuo y ante el cual, todo hay que decirlo, dando ejemplo al propio pueblo alemán se humillaron los gobiernos vencedores en la anterior contienda.

Todo ello condujo a la Segunda Guerra Mundial, esa feroz conflagración por las libertades de un mundo que convendrán ustedes conmigo en que cuando tal guerra terminó estaban mucho más sojuzgadas que a su inicio (piensen en Polonia, en toda Centroeuropa, etc.). La Segunda Guerra Mundial, sobre todo por la influencia de aquel nefasto presidente manejado por los comunistas que fue Roosevelt, se convirtió en una carnicería —ya el mismo concepto de "guerra total" es la mayor proclamación de necedad— y cuando terminó, el mundo occidental y sus tan cacareadas libertades se había entregado atado de pies y manos al imperialismo ruso, infinitamente más sutil, inteligente y poseedor de una idea, de una meta.

No vamos a entrar aquí en la discusión de esos años atroces, sino en imaginar cómo hubieran quizá dominado los acontecimientos aquellos monarcas educados.

1.°— Hubieran intentado solventar el problema del reparto de mercados con una visión de largo alcance, aunque incluyese tratar el problema en el campo bélico, pero limitado, ya que uno de las conquistas de la civilización es precisamente la guerra limitada.

2.°— Desde luego, conseguida la derrota de Alemania (derrota aceptada por un ejército todavía muy poderoso), se hubiera tratado de concertar no una capitulación sin condiciones (jamás alguien inteligente impone esa afrenta), sino una paz sólida, respetando precisamente la potencia militar de Alemania y el orden del Kaiser como garantía para frenar en lo posible el desmoronamiento social; esto es: jamás destruir lo que Alemania y Austria representaban como garantía de orden.

3.°— Con una Alemania fuerte, sin las innobles exigencias del Tratado de Versalles, no se hubiera producido seguramente el nazismo, y de producirse en la descomposición del espíritu europeo, tal fenómeno no hubiera alcanzado proporciones considerables.

4.°— Pero demos un paso más: considerando inevitable ese error, al que tanto colaboró Clemenceau, y al Nazismo ya en escena, se hubiera podido combatirlo sin que ello significase el hundimiento moral de la sociedad occidental, sin que todos y cada uno de los valores que nuestra Civilización había levantado en 2.500 años fuesen arrasados por todos los contendientes; se hubiera podido utilizar al propio pueblo alemán y a su ejército alentando la rebelión contra Hitler en vez de someter nuevamente, con

la inflexibilidad de la capitulación, a la nación alemana a un obligado cierre de filas en torno al nazismo, y sobre todo, se hubiera podido vencer a Alemania sin entregar el corazón de Europa, la propia Alemania, Checoslovaquia, Hungría, etc., al comunismo. Pero para eso hacían falta unas cabezas, unos gobernantes, educados para el Poder, unos gobernantes sabios, justos, equilibrados; unos gobernantes y un sistema que no hubieran olvidado la antigua lección de la Educación del Príncipe.

Seguramente ya es muy tarde para que nuestra situación histórica pueda volver a incorporar esa sabiduría. Y sin embargo, aún negada, está en nuestra sangre. Grecia hizo a Roma y estrechísimos son también sus vínculos con el Cristianismo y el catolicismo, y es sobre esos pilares soberanos donde se alza la Civilización Occidental. El discurso final de esa civilización es sombrío, violento, tantas veces sórdido e imprevisible en su holocausto. Cada vez nos alejamos más de aquellas metas griegas de equilibrio y orden. Pero el que aún vivan en nosotros nos obliga a la desesperada batalla por ver qué elementos de aquel discurso pueden aún actuar sobre nuestra sociedad y modificar nuestra vida.

El problema no es sencillo, y tratar de responder a él, menos aún. Occidente parece lanzado incuestionablemente por la vía de los gobiernos democráticos basados en el sufragio universal y el régimen de partidos, en la dimisión moral, en la realización (o su intento) de una sociedad más igualitaria basada en el reparto de bienes y la creación de una pujante clase media. Al mismo tiempo esos pretendidos afanes igualitarios no han sido capaces de evitar el crecimiento del capitalismo salvaje, el sometimiento de gran parte de la población al paro (aunque aumenten las medidas de protección social) y al hundimiento en el más abyecto materialismo y en la negación de todo principio moral. Si analizamos bien, todos aquellos ensueños por los que al menos ideológicamente se planteó el cambio de régimen a finales del siglo XVIII han sido vulnerados, y el mundo se precipita en una ola de horror y violencia ¿Puede el legado de Grecia aportar algo, pueden sus ejemplos insignes mostrarnos algún camino? Personalmente creo que sí, pero también estoy seguro de que no volveremos los ojos a su ejemplo y, perdonen ustedes mi pesimismo, creo que desembocaremos en una hecatombe. Pero algo sí pueden enseñarnos. Pueden al menos descubrirnos otras posibilidades de vida, no ya las suyas, sino las que nosotros fuésemos capaces de crear si fuésemos capaces de saber adónde vamos, si tuviéramos una meta. Lo que Grecia hizo puede servirnos de advertencia. La Civilización Occidental, en un momento de su evolución, arrollada por la Revolución Industrial, se metió por caminos imposibles; jamás el odio y la separación entre las profesiones fue tanta; y en un momento dado de su historia, aquellos a quienes la Democracia había enseñado a obedecer de forma indiscriminada,obedecieron, hubieran obedecido cualquier cosa, y obedecieron: el nacismo fue la salida, y aquellas fuerzas que en nombre de la Libertad lo derrotaron militarmente, acabaron impregnadas de sus principios, que son los que hoy asolan nuestras vidas: el ensalzamiento del éxito económico, la exaltación de la violencia, el engaño, la propaganda, el sutil mecanismo para embaucar, la ceguera ante el horror, la postración y la sumisión moral, la victoria de la brutalidad, lo que tantas veces he llamado el Poder sin Conciencia. Aunque el desarrollo de esa huguiana "hambre del monstruo" desenjaulado parece que sólo se detendrá con el sacrificio final, ciertos elementos del discurso de Grecia, de

su Legado, pueden ayudar a modificar algunos aspectos de nuestra realidad y a hacer más llevadera nuestra vida. Debemos concluir en que no hay usanzas políticas perfectas, ni acaso la esencia de una política sea la perfección; gobernar es un discurso de aproximaciones, tentativas, hacia la consecución de una armonía que permita lo mejor posible que la comunidad viva, se desarrolle, propenda a la felicidad y alcance la más alta cumbre de su esplendor espiritual. El movimiento de la Historia no es una línea recta y ascendente, sino una serie de meandros, y a veces de Guadianas. No se puede dudar de que cada uno de los sueños políticos del hombre ha alumbrado cabezas despejadas, estadistas y filósofos que verdaderamente trataban de alcanzar lo mejor, y desaprensivos viviendo a costa del resto de sus conciudadanos. Pues acaso el fondo de la cuestión sea que todo sistema es bueno si quien lo ejerce es bueno (aparte de la natural evolución de cada práctica que tiene su aurora de esperanzas, su mediodía de conflictos y su anochecer fracasado). Grecia no fue una excepción, y si nuestro mundo se ha construido sobre ella —hasta sobre su lengua— no es porque los griegos lograran siempre hacer realidad sus sueños, pues muy al contrario, en numerosas ocasiones su política fue un despeñadero atroz y padecieron toda suerte de infortunios, excesos y yerros. Pero su idea de la sociedad fue tan equilibrada, y muchos de los hombres que lo simbolizaron, tan preclaros, que los siglos no han podido sino contemplar embobados su ejemplo, tratando de aprender de su sabiduría.

Sin duda Grecia es irrepetible. Pero su historia, enseña. Y como llegó muy lejos y muy alto, puede enseñar mucho. Aunque las situaciones sean diferentes en apariencia —¿qué podría instruirnos en unas tan complejas relaciones internacionales como las nuestras, una sociedad que casi no las cultivó; de unificación, un pueblo que se caracterizó por su atomización; sobre las muy complicadas dependencias de las sociedades industriales, aquella rural y autárquica?—, aunque nuestro mundo sea, repito, otro, la lección de Grecia es necesaria para vivir como el aire que respiramos, porque los griegos llegaron a saber cuanto hay en el fondo de nuestro destino, en el fondo del corazón del hombre, su coraje y su cobardía, su codicia y su generosidad, su crueldad y su bondad, su miedo y su osadía, su necesidad de soledad y su condición solidaria, y los límites de todo ello, los del Orden y los de la Libertad. Por eso es la gran maestra.

A estas alturas de nuestro siglo, seguramente es pérdida de tiempo cuestionar las fórmulas democráticas de representación, las vinculaciones internacionles del comercio, del dinero, los movimientos de cohesión como la actual evolución hacia una Europa unida, las tensiones igualitarias de los sexos, etc. Lo que Grecia puede enseñarnos, con su sabiduría y sus fracasos, con su altísimo ejemplo, son ciertas reflexiones que acaso pudieran mejorar nuestra vida. Por ejemplo: el Sistema Democrático parece incontrastable, aunque muchos de sus errores estén poniendo en peligro precisamente algunos de los valores que pretendió defender con su aparición histórica. Pues bien: ¿acaso no es factible una democracia más selectiva; una sociedad donde estén garantizados los derechos de los ciudadanos que ya son nuestra costumbre para considerarnos en posesión de una vida placentera, próspera y libre, pero donde al mismo tiempo la línea de la ley que separa lo que es posible de lo que arruina la sociedad se alza sea clara, firme, segura de su derecho? ¿Esas garantías de libertad podrían no incluir el triunfo de los malvados, de los incapaces, de los codiciosos, de los violentos? ¿Es posible el

equilibrio de Orden y Libertad, tan amado por Cicerón? Acaso una profunda meditación sobre la esencia de la Libertad y sus límites pueda ser una respuesta. Está en todo el discurso griego, en sus aciertos y también en sus fracasos. Se podría reflexionar sobre las presuntas garantías del sufragio universal sin olvidar que casi sin excepción a lo largo de los siglos los tiranos suelen alzarse por aclamación popular.

Otro ejemplo: ¿sería posible que las guerras —inevitables— puedan ser limitadas? Limitadas en todos los sentidos; usadas como instrumento de la política y con una muy cuidadosa utilización de sus armamentos, estrategias y fines.

Otro ejemplo: ¿es posible una Enseñanza —una absoluta transformación de los actuales sistemas de enseñanza— donde de nuevo se situara como meta el amor a la sabiduría por sí misma, de la cultura como algo cuyo disfrute es no sólo el más alto deleite sino que en ese movimiento hacia ella es donde el ser humano logra su rostro más hermoso y noble, desechando de una vez por todas esta moderna obsesión de zopencos que es el ansia de información? Y sobre todo, con una absoluta conciencia de que ese amor, esa curiosidad ilimitada y ese placer no pueden jamás —bajo ningún concepto— ser desvalorizados, volar más bajo del cielo en que los mejores hayan sabido asentarlos.

Por ejemplo: la Industrialización parece indetenible. Pero ¿no sería admisible aún implicando sacrificios del consumo exacerbado de unas pocas naciones, tratar de mantener un crecimiento equilibrado, dentro de unos límites que mitiguen en lo posible el que nuestras vidas se conviertan en infiernos, disminuir el hambre de los países que no participan del gran banquete, abrir caminos nuevos que aún planteándose cierta marcha atrás, no generen en los favorecidos la condena al paro de parte de su población? Las concentraciones urbanas originadas por esa industrialización, ¿necesariamente han de ser monstruosos organismos productos de angustia, de soledad, de desorden? ¿Es forzoso que la sociedad moderna en su evolución destruya la familia? Y como última reflexión, si el horror que hemos acumulado, si la ruina moral y la barbarie que hemos establecido como norma y costumbre son la única salida de esta sociedad industrial, ¿merece la pena perseverar en ella?

Otro ejemplo: ¿es posible un sistema electoral —y esto es fundamental— donde los candidatos expongan al pueblo sus ideas sobre el gobierno de la nación, sin ser favorecidos por publicidad ninguna, sin patrocinios ni especial protección económica, esto es: sin otro apoyo que su propio valor personal, el poder de convencer de sus ideas? La televisión y la radio pueden servir en una sociedad tan populosa como las nuestras a que ese discurso sea atendido por la nación de forma lo suficientemente razonable como para garantizar, mejor que con los actuales procedimientos, la calidad del pretendiente.

Es muy probable que esa misteriosa plenitud que queda en algunas personas, y que es Grecia, no tenga posibilidades de modificar ya nuestro destino, que Occidente se hunda cada vez más en el horror, y que las democracias, inseguras y atemorizadas, den paso en su seno a nuevos totalitarismos salvajes. Recuerden ustedes una espléndida película de Bergman: *El Huevo de la Serpiente.*

Miramos hoy el orden antiguo como miramos sus estatuas, sus arquitecturas orgullosas y limpias y los textos que alumbraron la lucidez del mundo, como algo que va

no podemos repetir. El legado de Grecia en el orden político se hunde en la misma sima donde todos los valores que ha producido la humanidad, caen, con sus dioses y sus sueños, y a cuya boca campea feliz un asesino.

Pero mientras en nuestra sangre queden vivos los viejos principios de Orden y Libertad, de Libertad con Orden, de Justicia, de equilibrio, de predominio de lo razonable sobre lo inicuo, de la belleza sobre la barbarie, pervivirá ese legado y habrá un rayo de luz en medio de las tinieblas. Goethe dijo: «Sed griegos, a vuestros diversos modos y particularidades, pero sed griegos». Creo que al menos lo hemos intentado esta tarde.

Muchas gracias.

José María Álvarez

Alegría de la escritura

«... el texto más antiguo escrito en una lengua
que podamos ya llamar española».

I

Allí está la alegría

Sant Millán de Susso fue de ninnez criado
cuenta mucho después, en el XIII, su paisano Berceo.
Pastoreaba y ya de cura fue
mal administrador (según su burocrático obispo)
y allí en el monasterio de su nombre, en
unas cuantas palabras, doce renglones sosos, allí está la alegría.

Pero has de hacértelo bien para gozarla bien.
Cúrate de librejos y señores pesados,
sal por ejemplo de Logroño un día soleado de abril
con amigas y amigos logroñeses más una o dos botellas de vino riojano en el coche,
y al rato ves la torre delante de la nieve que ensombrera las cumbres
y enseguida el raro escondrijo
troglodí-visigó-prerrománico
que ajustaron por fin albañiles mozárabes.
Donde está la alegría.

Labrado en un sarcófago de alabastro y del XI
un perro diminuto lleva a un ciego,
tan viva su figura que se diría hecha con sólido y rosáceo
semen de perro, con sustancia
de perro no distinta a la de otro mayor que duerme
enroscado en la puerta mientras cantan los pájaros
adecuadas cantatas polifónicas y te impacienta no
ver todavía lo que has ido a ver.
La alegría esa.

II

Ya aceptaste hace mucho que no sabes
casi nada de nada, y es bueno recordarlo y decirte
que de esto aún menos, salvo que (te lo enseñó Dámaso Alonso)

el español visual, la lengua escrita, nació allí.
Así que quien tú eres nació allí de algún modo,
tan allí como al borde de una bahía grande
en el Sur y tal como está naciendo
también allí esta línea y cualquier otra.
La cosa no es tan complicada: poco o mucho que escriban ejecutivo fuerte o fontanero,
tunanta o capitán de corbeta, narrador, senador, doctora, presidente
del Ateneo o estanquero socialdemócrata amante del Pentágono,
cuanto escriban en español viene de allí, de San Millán de Suso.
Desde la carta más corta y simple
hasta un sumario abominable, y desde cuanto libro puedas haber abierto
y ya no has de soltar mientras vivas, a un «te quiero, mañana te llamo»
furtiva y peligrosamente escrito y deslizado sobre una servilleta de papel en un bar.

Todo eso se engendra allí. No en la Castilla que después
lo amasó y fue cociendo sino allí más arriba, en La Rioja,
en esas aburridas Glosas Emilianenses por donde dice *Cono*
ayutorio de nuestro dueño dueño Christo
dueño Salbatore etcétera: sólo 44 palabras
así de tontorronas hasta el final,
tan ensopado aún de latín el párrafo, *gaudiosos seyamus,*
y rutinaria beatería.
Pero está sobre todo la arrancada del fraile escribidor,
su pronto y su ocurrencia, el amoroso polvo, el polen, el impulso
fecundador de toda la escritura española,
verso este que queda muy pomposo
pero que es tan de veras como el día y la noche
así como que a pocos les dejará de resultar un tanto
curiosa o emotiva esa boda, hasta algo tartamuda jaculatoria
emitida en directo de un sermón de San Agustín alias El Águila de Hipona
y aumentada a las buenas por el monje añadiendo «lo que del alma le salía».

De modo que si vas a San Millán de Suso
bien puede impresionarte un poco o no tan poco
(cono ayutorio del vino del coche
que además ya obró su virtud)
contemplar ese texto que, no importa si en copia, es como el árbol de Guernica,
como la ceiba madre de La Habana y el gran drago de Icod o los de Cádiz,
inacabablemente seminales, irrompibles. Y tiene
que venírsete a la cabeza cómo luego a esas líneas
fueron llegando terruñeras voces
de Andalucía o Toscana, Cataluña o Galicia
o el Río de la Plata o California, cómo
a partir de ese cacho inicial de cordón parturiento tan torpísimo,
lees y escribes cuanto lees y escribes.

Y cómo antes, confinado, «muy lenguamente» preservado
por el apartamiento geográfico, fue por fin el latín diluyéndose
y llegan nuestro hablar y su escritura.

III

Fueron llegando.
Fueron llegando las palabras.
Entraban una a una, preguntaban ¿me quieres según vengo o te parece que...?,
moviéndose despacio o a tirones
para lograr por fin su cara entera (¿no les ves ojos, boca, frente?)
igual que va ganándose su cara
definitiva una mujer, un hombre,
entre el origen y el azar diario, determinante,
cambiando y buscándose hasta encontrarse un día del todo.

Nada de *rükk:* una e fluyente, suavilla,
con la acuática a al final, aliviaron
esa dureza goda y quedó rueca.

No a la nórdica *kamb* que hizo fortuna por ahí (jambe/gamba).
De una lengua jergal, del turbio argot de las legiones
romanas nos vendría perna, pierna.

¿Becerro? Aún más añeja, ibérica
de pura pata negra, astutatemente
delicada en las dos primeras sílabas
para luego cerrarse de un portazo fonético.

Azulejo es acaso la palabra
que más me llena en español, Gerardo Diego dixit.
Y *Grazalema* a Jorge Guillén. Y Federico
saltaba de contento al escuchar el nombre
indohispánico de un pescado que nunca llegó a ver,
surubí, de las aguas dulces argentinas y paraguayas,
mientras que a Rafael Alberti le seduce
el de otro pez, *japuta,* sobre todo
cuando juega con él el antiguo poeta antequerano Pedro Soto de Rojas.

Palabras como nieve, piedras, panes, arena ardiendo,
bacterias torvas o pistilos
indiferentes, olas duras o pechos favorables.
Alegría del verbo dicho, escrito,
tan seguro ya como cuando
das en el aeropuerto la tarjeta de embarque,
subes al chisme hermoso y vuelas.

Querer, ¿sabías que no era más que andarse
procurando comida o amor? Y *comer,*
ese loco, precioso esguince del latín clásico,
antes que nada fue no hacerlo solo: alimentarse con los otros,
solo nunca.

Cuántos dirán o se habrán dicho ya:
«¿pero con qué nos viene ahora
qué se creyó, quiere embaucarnos con que todo esto es poesía?».
Y es que tampoco les parece serlo que el hielo diera nombre al cristal,
o que *mujer* significase en provenzal adúltera
(lo que, bien lejos de criar espanto,
tira a agradable casi siempre y fue lo que el idioma prefirió,
y no cualquier palabra semejante a midam,
femme, donna, madonna, woman).

IV

Una historia final (¿de amor por los que la vivieron
así como por quienes te la cuentan?).
Es hora de volver y dos de los amigos refieren en el coche ese episodio;
Roberto Iglesias el de *El velo de Isis*
lo relata, y la hermosa Chu
me pasa un trago y lo matiza: trovadores
disfrazados de lobo y devorados
por los mastines de la dama que iban a cortejar,
un sucedido más o menos contemporáneo del fraile
que no dispuso de lenguaje, salvo en latín tal vez,
para contarnos algo así
lo mismo que no puede pedírsele a un rorro de tres días
que haga una suma o diga Juan.
El hombrecillo aquel, de todo modos, ya nos había pasado el castellano —hoy español—
[a letras sin saberlo
tan como nada sabe una partícula
hundida en el espacio que ha de salir de ella una constelación,
el proceso remoto de impalpable energía creadora
generador de diez mil soles o de cuantas palabras
nos alumbran boca y papeles.

Ah pero no querrás ahora andar buscándole
un cierre brillantón al poema, no
vayas a pretenderle un golpe literario último y efectista,
tontamente mañoso, no, respétalo,
déjatelo aquí dicho y así
mientras ves acercarse otra vez las torres de Logroño y su río.

Fernando Quiñones

Precisiones sobre el género literario de *La Pícara Justina*

El *Libro de entretenimiento* es, sobre todo, un relato burlesco que deforma, caricaturiza y parodia, tanto en la composición formal, como en la «invención» o en la «elocución». Si falsea historias sagradas o profanas, también deforma giros lingüísticos usuales, al igual que altera conscientemente los módulos constructivos que parece imitar. Si mezcla anécdotas diferentes para crear otras nuevas, también forja palabras mediante la fusión de otras anteriores, y conjuga, en la disposición de sus materiales, esquemas morfológicos picarescos, retóricos, folklóricos y teatrales. Si inventa nuevas transformaciones mitológicas o jeroglíficos originales, hace lo propio con juegos de vocablos, términos y la composición general. Si es una clara parodia del sistema estructural de *Guzmán de Alfarache,* de las misceláneas, o de la Retórica, se burla por igual de anécdotas míticas o animalísticas y ridiculiza fórmulas lingüísiticas habituales. [1]

Todo es, pues, en principio, burla, deformación, falseamiento, caricaturización y sátira. Ni siquiera la propia pícara escritora escapa de estas constantes, pues se autoconfigura de manera conscientemente contradictoria y se mofa de sí misma. [2] A la impresionante parodia de este magno libro de burlas no escapan ni personas concretas, ni la realidad social, ni la literatura contemporánea, ni sus bases eruditas o científicas, ni sus materiales (del mundo animal, de *La Biblia,* del universo mitológico, de la historia pagana o de la emblemática), ni siquiera los principios ideológicos que rigen en su fondo a todo este conglomerado histórico, social y cultural.

Pues bien, la cuestión que nos planteamos en este momento es la de indagar si el cauce narrativo en el que expresa Francisco López de Úbeda su burla prolongada es, en sentido estricto, la novela picaresca; para lo cual, se hace necesario saber, en principio, en qué medida se inserta en la tradición del género picaresco.

Por lo que se refiere a sus relaciones con el *Guzmán de Alfarache,* Marcel Bataillon, [3] primero, y Alexander A. Parker, [4] a su zaga, han demostrado palpablemente la continua réplica burlesca que López de Úbeda proyecta directamente sobre la genial creación de Mateo Alemán en su primera parte (1599), y sobre la continuación apócrifa

[1] *He tratado todas estas cuestiones por extenso en mi tesis doctoral inédita,* El carácter paródico de la Pícara Justina, *leída en la Universidad Autónoma de Madrid en julio de 1978.*

[2] *Acerca de la conformación dual y contradictoria de la protagonista, puede consultarse mi artículo «La compleja faz de una pícara: hacia una interpretación de La Pícara Justina», de próxima aparición en la* Revista de Literatura.

[3] *Marcel Bataillon, «La picaresca. A propósito de La Pícara Justina», en* Pícaros y picaresca, *Madrid, Taurus, 1968, págs. 175-199.*

[4] *Alexander A. Parker,* Los pícaros en la literatura, *Madrid, Gredos, 1971, págs. 90-98.*

de Martí (1602). *La Pícara* intenta superar en ingenio y, simultáneamente, parodiar al *Pícaro* alemaniano. No hay duda de ello.

Como quiera que el asunto ya está estudiado, no hago más que apuntarlo, sin entrar en él, aunque sí quiero destacar —hecho que no se señala tanto— que el médico chocarrero conocía también el *Lazarillo de Tormes,* libro que cita en varios momentos y cuyo héroe es, según creo, modelo del astuto mochilero que acompaña a Justina durante sus andanzas de romera. Así lo prueba el hecho de que la pícara, que no es precisamente ciega, le llame lazarillo (:«venimos cantando yo y mi lazarillo —que el cantar alivia el cansancio—», p. 600). [5] Además, en su respuesta a la carta del bachiller Marcos Méndez Pavón, le dice: «con cebo de amor, llegastes y quedastes oliendo el poste, como el amo de *Lazarillo*» (p. 448). Aludiendo, indudablemente, al último acaecimiento sucedido entre Lázaro y el ciego, su primer amo, de quien se despide, tras hacer que se diera un golpe contra un poste, diciéndole: «¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste?» [6]

La relación que López de Úbeda establece con *el de Tormes,* más que de superación, es de ridiculización rayana en menosprecio, puesto que ni siquiera le considera digno de su parodia, a diferencia de *Guzmán de Alfarache.* El médico bufón, a través de la implícita ligazón que establece entre el mochilero y Lazarillo, sugiere con claridad la subordinación de éste a Justina; es decir, que le considera un picarillo secundario, aprendiz de pícaro, bajo las faldas de la pícara, consumada burladora. De ahí que el grabado inicial del *Libro de entretenimiento* introduzca en la nave de la vida picaresca a Justina, Guzmán y Celestina, mientras que Lázaro queda relegado a una ancilaria y subordinada barquichuela de acompañamiento. De ahí que la pícara diga de su picarillo —a través del cual alude a Lázaro— que realizaba argucias a su sombra, «conforme a su capacidad, que no se puede pedir más a un muchacho de poca edad» (p. 600), considerándolo siempre como simple imitador, inferior en edad, capacidad y astudia.

Es, en fin, obvia la inserción de la obra dentro de la familia picaresca, ya que todos sus vástagos conocidos están presentes, en mayor o menor medida, en la autobiografía de Justina. Puesto que *El Buscón,* escrito hacia 1604 [7], no fue publicado hasta 1626, y *El Guitón Honofre* [8] de Gregorio González, redactado por las mismas fechas que la novela de Quevedo, ha permanecido inédito en forma manuscrita hasta hace unos años.

Por otro lado, la influencia del abolengo literario que arranca de *La Celestina* es patente en *La Pícara,* hija de una «segunda Celestina» —según propia confesión— y plenamente ligada en su origen a la inmortal creación de Fernando de Rojas y a sus epígonos. En concreto, me parece bastante relacionada con *La Lozana Andaluza* (Venecia, 1528) de Francisco Delicado, la primera obra de la literatura española que centra su atención en el tratamiento de una criatura humana vil y despreciable, una prostituta, de manera

[5] *A partir de ésta, todas las citas de la obra corresponden a mi edición,* La Pícara Justina, *Madrid, Editora Nacional, 1978.*

[6] Lazarillo de Tormes, *Ed. de Fr. Rico,* La Novela Picaresca Española, *I, Barcelona, Planeta, 1967, pág. 27.*

[7] *Como ha demostrado F. Lázaro Carreter, en su trabajo* La originalidad del Buscón, *incluido en* Estilo barroco y personalidad creadora, *Salamanca, Anaya, 1966, págs. 117-122.*

[8] *Gregorio González,* El Guitón Honofre, *Ed. de Hazel Genéreux Carrasco, Estudios de Hispanófila, 1973.*

plenamente seria y comprensiva. En *La Lozana*, además, si bien no existe la forma autobiográfica de modo pleno, en cambio sí aparece implícita en su constante dialogar (es un relato dialogado, como es sobradamente conocido), y hay, también, un fragmento totalmente autobiográfico en el que Lozana cuenta a unas sevillanas su vida con Diomedes (mamotreto 8).

Justina coincide con su predecesora andaluza en una serie de rasgos fundamentales de su personalidad, que son los siguientes:

a) Ambas son fáciles, agudas e impenitentes habladoras.

b) Las dos son avispadas, inteligentes e ingeniosas desde su niñez, y, del mismo modo que las andaluzas de Roma vaticinan que la agudeza de Lozana la llevará al triunfo («desde su niñez tuvo ingenio, memoria y vivez grande»), la madre de la pícara le dice que será «flor de su linaje».

c) El afán básico de independencia y libertad, de vivir conforme a sus gustos y designios individuales es otro de los factores de semejanza.

d) Lozana supera a todas las cortesanas de Roma en su «oficio», como Justina en ingenio a todos los pícaros.

e) Si Justina está calva a consecuencias de unas «bubas» procedentes del «mal francés», Lozana, por el mismo motivo, está, no sólo calva, sino también con la nariz roma.

f) Las dos son prostitutas, una de forma abierta, la otra veladamente.

Todos estos aspectos similares pueden explicarse, bien por influencia directa, bien —y parece más probable— a través de «la celestinesca» en general. De modo que *La Pícara Justina,* según parece, no sólo está integrada en la tradición puramente picaresca, sino que también se sumerge en el linaje celestinesco, que, como es bien sabido, es uno de los soportes de donde arrancan los pícaros literarios. [9]

Una vez conocida la genealogía picaresca del *Libro de entrenimiento,* es necesario comprobar cómo la utiliza y hasta qué punto su inmersión en ella le define como uno de sus vástagos legítimos.

Sobre este punto existen diversas opiniones entre la crítica más autorizada. La mayoría de los estudiosos no entran directamente en la cuestión de si es o no una novela picaresca, y la soslayan señalando únicamente las abundantes peculiaridades de la obra. Otros se manifiestan en contra, y entre ellos destacan Alberto del Monte y Marcel Bataillon. El primero afirma que «pese a algunos datos estructurales —pseudoautobiografía, genealogía, peregrinajes de aventura en aventura—, *La Pícara Justina no es una novela picaresca,* sino la burla de un bufón de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática ético-social para burlarse de ésta y complacer a sus señores». [10]

Marcel Bataillon, el crítico que más y mejores páginas ha dedicado al relato de López de Úbeda, también se manifiesta en contra de su inclusión en el género que iniciara el de Tormes, pues dice que «sin duda ninguna, si Justina ya desde el título de la obra

[9] *Martín de Riquer,* La Celestina y Lazarillos, *Barcelona, 1959.*

[10] *Alberto del Monte.* Itinerario de la novela picaresca española, *Barcelona, Lumen, 1971, pág. 104.*

se ve bautizada de pícara, es para dar al lector la sensación de que está ante una réplica a la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*». [11] De ahí la falsa autobiografía y el hecho de que diga estar casada con Guzmán en terceras nupcias. En realidad, dice Bataillon, no es una novela picaresca, sino «una obra que podemos calificar de compleja *ficción-mascarada*», [12] en la que todo lo picaral es un mero disfraz bajo el que se oculta una cortesana, o mejor, un cortesano. Por la misma razón que tras Mansilla se oculta Valladolid, o tras Medina de Rioseco, Madrid, tras la pícara se vela una mascarada. «Justina —dice el profesor francés— es una encarnación de la desvergüenza ciudadana disfrazada de pueblerina, del mismo modo que las damas de la capital acostumbran a disfrazarse de villanas», [13] por lo cual, la concepción picaresca de la obra depende, en buena medida, de la costumbre cortesana de disfrazarse. Dentro de la novela hay, incluso, algunas «picaradas» o «mascaradas» a lo pícaro, como se ve en el episodio del rapto de Justina por parte de la bigornia estudiantil, cuyos componentes van «disfrazados de canónigos y arcedianos a lo picaral», y cuyo jefe, Pero Grullo, figura de «obispo de la picaranzona». Se trata, en realidad, de una verdadera fiesta de disfraces a lo pícaro inserta dentro de la narración, según los gustos cortesanos del momento.

Es claro, pues, que las razones de Bataillon son ciertamente sólidas (A. del Monte no hace más que glosarlas), aunque yo no creo que invaliden la condición picaresca de la novela, y pienso que la «mascarada» es una innovación más entre las muchas que aporta al género el médico bufón. En realidad, su obra permanece por derecho propio dentro del género del *Lazarillo de Tormes* (independientemente de que sea una parodia del *Guzmán de Alfarache)* porque, según espero demostrar, usa sus componentes fundamentales, y no lo hace por puro placer, sino a causa de una finalidad ineluctable.

De los elementos fundamentales que definen la poética inicial del género, [14] prácticamente todos están presentes en el *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina:*

a) La autobiografía como marco de la narración.
b) La sucesión de aventuras en un viaje como esquema argumental.
c) Narración cerrada y vida inconclusa.
d) Justificación del relato por el principio y el final.
e) Punto de vista único sobre la realidad. [15]

En cuanto a la configuración de Justina como pícara, aunque hay más innovaciones, creo que, en general, respeta el sistema fraguado por Lázaro y Guzmán:

a) El pícaro como encarnación del anti-honor. [16]
b) La mendicidad [17] (aunque sea una burla del *Pícaro* en esto, como en casi todo).

[11] *Marcel Bataillon,* Pícaros y picaresca, *Madrid, Taurus, 1968, pág. 187.*

[12] Ibíd., *pág. 189.*

[13] Ibíd., *pág. 44.*

[14] *Sigo en este concepto, fundamentalmente, a F. Lázaro Carreter en su excelente estudio «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», en* «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, *Barcelona, Ariel, 1972, págs. 193-229.*

[15] *Acerca de la importancia de este rasgo,* cf. *Francisco Rico,* La novela picaresca y el punto de vista, *Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 95-141.*

[16] *Creo que quien más ha profundizado en este aspecto ha sido Marcel Bataillon, en «Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)», en* Pícaros y picaresca, *págs. 203-243.*

c) La delincuencia. [18]
d) El afán de ascenso social. [19]
e) Genealogía vil.
f) Encuentro con un mundo hostil.
g) Malas compañías.
h) El ingenio como arma principal para sobrevivir.
i) Condición habladora. [20]
j) Excusarse acusando. [21]

También es capital, al igual que en las aventuras de *Lazarillo* o del *Pícaro*, la dialéctica interna entre la apariencia y la realidad.

Todos estos aspectos fundamentales del género están presentes en *La Pícara Justina*. Ahora bien, ¿cómo se desarrollan? ¿De qué manera se configuran? Aquí radica el problema que espero resolver satisfactoriamente.

Entre los rasgos meramente estructurales planean problemas a), d) y e). En cuanto a los caracteres del pícaro, son cuestionables b) y f) solamente. Este hecho, sin más, nos encamina, a lo que creo, hacía el género literario de *La Pícara* con claridad, porque, además, los problemas no son obstáculos insalvables.

Alterando el orden, y comenzando por los rasgos del pícaro, no hay duda de que Justina, como buena pícara, encarna el antihonor y, mientras adopta una cara ante la sociedad, esconde otra de ella, con lo que representa en su vida una parodia del concepto externo y superficial del honor, que sólo reside en opiniones de los demás y en elementos superficiales y aparentes. [22]

La fase mendicante de Justina es, ciertamente, una burla de *Guzmán de Alfarache*, ya que la pícara se disfraza de pobre envergonzante por pura codicia, para comprarse una joya de la que se ha encaprichado, mientras que Lázaro pedía limosna por necesidad y hambre, al igual que Guzmán, al menos en parte, que además justificaba su etapa mendicativa con la pretensión de descubrir las mañas y trucos de los falsos pobres.

La delincuencia no plantea problemas importantes, porque tanto Guzmán como Justina son ladrones y estafadores. De modo similar, el afán de ascenso social que mueve a Lázaro y a Guzmán es también observable en la heroína, que al igual que aquéllos acaba por ser finalmente ridiculizada en sus pretensiones. Lo que diferencia a la pícara de

[17] *Para esta cuestión, desde distintos puntos de vista, son de imprescindible consulta, José Antonio Maravall, «Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad (para un estudio histórico-social de la picaresca)», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *367-368, enero-febrero de 1981, págs. 189-242, en concreto sobre* La Pícara Justina, *pág. 225. Y Edmond Cros, «Del Lazarillo al Guzmán: ensayo de definición del pícaro», en* Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra, *Salamanca, Anaya, 1971, págs. 173-183.*

[18] Cf. *simplemente Alexander A. Parker,* Los pícaros en la literatura, *Madrid, Gredos, 1971.*

[19] Vid. *José Antonio Maravall, «La aspiración social de "medro" en la novela picaresca», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *312, junio de 1976, págs. 590-625.*

[20] Cf. *Gonzalo Sobejano, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en* Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa, *III, Madrid, Gredos, 1975, págs. 467-485.*

[21] Vid. *José F. Montesinos, «Gracián o la picaresca pura», en* Ensayos y estudios de Literatura Española, *Madrid, Rev. Occidente, Col. Selecta, 1970, págs. 141-158.*

[22] Vid. nota 2. *En el artículo citado he demostrado la bipolaridad de la personalidad de Justina a que me refiero ahora.*

sus predecesores es la burla implícita de su compleja mezcla social y casticista: «montañesa», a la vez hidalga y «cristiana nueva», con ínfulas de dama, que se disfraza de morisca y es aldeana de profesión mesoneril. Todo ello hace que el anhelo escalador de Justina tenga mayor contenido satírico en lo que a los problemas de la honra y la genealogía se refiere.

La ascendencia, plenamente marcada por su vileza, sigue también el esquema que iniciara el de Tormes y continuara Alemán, aunque la mesonera burlona lo hiperboliza al máximo, por dos razones: 1) Porque Justina comienza su autobiografía en el momento mismo de nacer, y, jocosamente, vuelve a introducirse en el vientre de su madre, porque —dice— tiene frío. 2) Porque el linaje deshonroso de la heroína está mucho más henchido de «manchas» de toda índole (sociales, morales, religiosas, casticistas), y, además, no se reduce a los vicios de sus padres (como Lázaro), ni añade sólo una abuela (como Guzmán), sino que se remonta hasta sus tatarabuelos, pasando por abuelos y bisabuelos.

Por lo mismo, el determinismo radical de la herencia es aún mayor en Justina que en los fundadores del género, al igual que el ambiente es más negativo. La dialéctica básica entre determinismo y libertad, generadora de acciones en el *Guzmán de Alfarache*, es también funcionalmente nítida en *La Pícara*, que, más condicionada que ninguno de sus congéneres por la herencia y el ambiente, se ríe de ello, jactándose a menudo de vivir conforme a su gusto y libertad («en Justina, de gusto y libertad hay una mina»).

En cuanto a su carácter parlero, a su condición locuaz, no hay duda tampoco de que la mesonera supera por exageración a sus antecesores, pues su parla incesante no se limita a narrar su vida, ni a dirigirse al lector, o a su otro «yo» (como Guzmán), sino que incluso tiene como interlocutores objetos inertes, plumas, pelos, manchas de tinta, tinteros, papeles...

El procedimiento básico de la moral picaresca es utilizado por la heroína a la perfección, excusando sus numerosas tachas con el mecanismo picaral de acusar a los demás de ellas, que en este caso son todas las mujeres, con lo que funda la misoginia como carácter inherente a las novelas de pícara, al cargar sobre el sexo débil en general sus incontables culpas.

Justina, de otro lado, se sirve del ingenio como principal medio de solventar cuantas situaciones embarazosas encuentra en su deambular, y lo hace superando en ocasiones a todos sus predecesores masculinos, como sucede en el cambio del agnus por el Cristo de oro del fullero Marcos Méndez Pavón.

Finalmente, era condición esencial al realismo de la autobiografía la transformación del niño ingenuo en pícaro, el paso de la inocencia a la malicia que se desarrollaba simultáneamente al descubrimiento de que el mundo era un enemigo en el que un desharrapado sólo podía sobrevivir con su agudeza. Justina, de nuevo, innova este rasgo, pues se jacta de ser pícara «de ocho costados», *ab initio* —«desde labinición», dice ella—. Para la astuta leonesa (puesto que no hay sentido realista en la obra) el descubrimiento del mundo hostil no es una experiencia amarga que marca su vida, sino un obstáculo más del que sale victoriosa. No hay, en verdad, «despertar de la pícara», que está ya bien despierta desde el primer momento. Ella misma critica a Guzmán por esa falta de picarismo total (es decir, por su parcial humanidad), cuando dice lo siguiente: «Vean

que sois pícara de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de *quién te me enojó Isabel*, que al menor repiquete de broquel se meten a ganapanes. Una gente que en no hallando a quien servir, cátale pícaro, y, puesto en el oficio, vive forzado y anda triste contra orden de picardía. Yo mostraré cómo soy pícara desde labinición (como dicen los de las gallaruzas), soy pícara de a macha martillo» (págs. 170-71). Y ello, otra vez, a causa de su insistencia y ahondamiento en las lacras de su herencia, en los factores deterministas con que nace la pícara montañesa.

Por lo que se refiere a las características morfológicas del género picaresco, hay más problemas. La sucesión en viaje de peripecias diversas se jerarquizaba y dirigía perfectamente hacia un fin concreto en *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache:* el «caso» de Lázaro y la «conversión» de Guzmán explicaban y justificaban desde su posición final todos los elementos de la narración. Las aventuras de Justina, en cambio, no están organizadas ni jerárquica ni coherentemente, ya que son una mera serie de sucesos unificados por el personaje, que es a la vez protagonista y narrador, pero que no los encamina ordenadamente hacia ningún lugar definido, lo cual, desde el punto de vista novelesco, constituye un retroceso al esquema que el *Lazarillo* había logrado superar. De ahí la exigua calidad narrativa del *Libro de entretenimiento.*

Ahora bien, este desorden, esta sarta deshilvanada de episodios están explicados, según creo, por el principio y el final del relato, aunque las peripecias no estén ordenadas. Y es que el desorden no implica necesariamente falta de justificación, aunque sí carencia de sentido vital y realista. Porque, de hecho, la hiperbólica y determinante estigmatización de la herencia inicial, por un lado, junto a la conclusión de la novela con la irónica boda de Justina (con un hidalgo tahur que la abandona la noche de bodas para jugar unas manos), por otro, enmarcan bien el desordenado desarrollo de su vida, al tiempo que explican esos hechos deslavazados que hay entre ambas pautas. Y ello, a causa de que todos los avatares de la autobiografía de Justina se proyectan obligadamente sobre el principio y el final, con el fin de mostrar que, a la vez, se cumple y se transgrede la ley hereditaria. Y es que, a lo que creo, no hay que buscar justificaciones novelescas en *La Pícara Justina*, porque como narración es bastante floja, pero sí indagar otro tipo de factores que ayuden a aclarar esos retazos sueltos de vida existentes, aunque sea desde una perspectiva semántica e intencional.

Lo mismo podemos decir de la autobiografía, que, como afirma F. Rico, [23] se convierte en un puro molde carente de sentido, pero igualmente, desde un punto de vista narrativo, ya que si la juzgamos desde los módulos internos del relato, esto es, desde su axial carácter burlesco-satírico, todo se halla explicado. Y ello, porque la utilización del «yo» autobiográfico como único esquema constructivo, según creo, no sólo está justificada plenamente, sino que es necesaria e imprescindible al *Libro de entretenimiento*, puesto que éste pretende ahondar hasta el límite en la problemática de los factores hereditarios supuestamente inevitables, por lo que se hace preciso que *alguien* relate su propia vida y, después de haber desarrollado hiperbólicamente sus innumerables tachas de sangre, se ría de ellas y viva en clara contradicción con las mismas, a fin de parodiarlas.

[23] *Francisco Rico,* op. cit., *págs. 118-120.*

Ese *alguien,* además, tiene que ser forzosamente un pícaro o una pícara, un ser de la más baja extracción social, más claramente predeterminado, por ello, que cualquier otro al mal, a la prostitución, al deshonor..., que luego, en cambio, simula vivir como una mujer honesta y casta.

En cuanto a los razonamientos de Bataillon, los más sólidos sin duda, me parece que, no obstante su veracidad, pecan de parcialidad en la visión. Y es que, si no hay duda de que la picaresca es un disfraz, una máscara, tampoco la hay de que todo disfraz posee dos caras igualmente ciertas: la que se oculta (ciudadana) y la que se exhibe (picaresca). Al igual que el resorte clave de la disemia es, en palabras de Gracián, «un significar a dos luces», en el que son igualmente fundamentales las dos acepciones que entran en confluencia, en *La Pícara Justina* la mascarada tiene dos facetas, y la que se ve es la picaresca, por lo que su valor es tan importante como el de la otra faz que se vela. Disfrazarse de pícara implica adoptar actitudes de tal y vivir conforme a los módulos picarescos, que así se convierten en decisivos. Además, y esto me parece fundamental, elegir ese disfraz, y no otro, es de capital importancia, porque presupone una decisión nítidamente pensada y, casi diríamos que obligada.

El *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina* es una novela picaresca por necesidad, porque no puede ser otra cosa, porque es obvio que su autor intenta, sobre todo, burlarse de las creencias de su época acerca de la imposibilidad de refutar el determinismo de ambiente y herencia. Y el único género que en los alrededores de 1600 trataba de manera exhaustiva estas cuestiones era el de *Guzmán de Alfarache.*

A causa de ello, la pícara hiperboliza hasta el límite sus condicionamientos hereditarios, se remonta hasta sus tatarabuelos e, incluso, hasta el origen del universo, hasta Eva, a través de la omnipresente misoginia. Y, para esto último, se sirve de un recurso básicamente picaresco, cual es excusarse acusando. Los aspectos ambientales son asimismo exagerados conforme a la tradición picaral, y, a pesar de todo, Justina vive en apariencia como una dama casta y pura.

Es decir, el libro de López de Úbeda no tiene razón de ser, si no es como novela picaresca. Que sea un disfraz o una burla no importa, porque ello no supone argumento alguno que invalide su inclusión en el género. Además, su carácter de máscara es una manifestación superficial más de la ley interna axial que ve todo como mezcla de elementos contrarios y busca la unidad en la dualidad, la perfección en la mixtura, como buena obra barroca.

Las innovaciones picarales de Justina implican, casi siempre, un ahondamiento en los inherentes rasgos hereditarios y ambientales del género, por lo que se explican «desde», «por» y «en» él.

Para nosotros no hay duda de que es una novela picaresca, que fundamenta además su inclusión en el género en algunas de sus constantes definidoras. Es necesaria la autobiografía para que alguien relate su herencia deshonesta en extremo. Es imprecindible que sea un pícaro a fin de que esté predeterminado hasta el límite máximo. Es mejor que sea una mujer para que esa ascendencia se remonte hasta el *Génesis* y pueda argumentarse que fue la primera mujer la que originó los males del mundo. Es clave que el protagonista sea picaresco porque tiene que ridiculizar los convencionalismos y las creencias de la época al respecto, transgrediéndolas después de haberlas asumido. Es,

asimismo, obligada su configuración picaresca porque nadie está inmerso en ambientes tan corrompidos como un pícaro, un ser marginado por excelencia.

Otras innovaciones de menos importancia proceden de su condición de mujer. Por ello no sigue el esquema de «mozo de muchos amos», ni realiza largos viajes, ni camina sola, a diferencia de los pícaros varones; por lo mismo, usa de su belleza y encantos, además del ingenio, a la hora de fraguar sus burlas.

Tampoco sufre hambre jamás, ni padece sus consecuentes estímulos azuzadores de la inteligencia, porque este rasgo, fundamental en el *Lazarillo,* va paulatinamente disminuyendo al compás de la evolución de la novela picaresca, hasta casi desaparecer. Guzmán pasa menos hambre que Lázaro, y Pablos, aunque caricaturiza el vacío estomacal durante su pupilaje con el dómine Cabra, en conjunto soporta un hambre menor que la del *Pícaro.* Descenso equiparable al que se desarrolla en el esquema de «mozo de muchos amos», que es básico en *el de Tormes* (sirve a nueve), menos importante en el *Guzmán* (criado de cinco), y todavía menos en la narración de Quevedo, cuyo pícaro sólo entra al servicio de Don Diego Coronel. [24]

La Pícara Justina es la primera novela picaresca de protagonista femenino de la literatura española, y todas sus innovaciones son usuales en un autor que desea demostrar su originalidad dentro del género, al que precisa para exponer cabalmente sus ideas. Siguiendo la concepción decisiva del género picaresco que ha desarrollado el profesor Lázaro Carreter, [25] nos parece incuestionable la inclusión de *La Pícara* entre los vástagos narrativos del *Lazarillo.*

Por otra parte, el *Libro de entretenimiento* es, además de una novela picaresca, un relato satírico, siempre que se entienda su calidad de sátira, no como un género literario autónomo, sino más bien como una tonalidad que se inserta en otros géneros, ya que —en palabras de Highet— «las sátiras modernas escritas en prosa han adoptado casi siempre la forma de algún otro género literario, inyectando en él los asuntos y el espíritu de la sátira, que es lo que en sus tiempos había hecho Luciano». [26]

La Pícara Justina conlleva todos los elementos definidores que para la sátira ha especificado Matthew Hodgart: [27] 1) Su función principal es, en efecto, entretener, además de influir en la conducta humana. 2) Su personaje es, sin duda, un tramposo. 3) Se fragua y publica, ciertamente, en una sociedad sometida a rígidos tabúes, leyes y convenciones morales y sociales. 4) Sátira, en este caso, conforme suele suceder, implica parodia «de las formas... más valoradas por el mismo parodista», [28] esto es, del *Guzmán de Alfarache* y, en menor medida, del *Lazarillo de Tormes.* 5) *La Pícara* cumple también a la perfección su carácter de sática al tener como elemento constante la obscenidad, distinta de la pornografía, ya que no describe detalladamente los atractivos del gozo sexual, sino que lo erótico se configura como una parte más de la prolongada infracción

[24] *Cf. Jesús Cañedo, «El "curriculum vitae" del pícaro», en RFE, XLIX, 1969, págs. 125-180.*

[25] *Fernando Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», en* «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, *Barcelona, Ariel, 1972, págs. 193-229.*

[26] *Gilbert Highet,* La tradición clásica, *Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols., tomo segundo, pág. 33.*

[27] *Matthew Hodgart,* La Sátira, *Madrid, Guadarrama, 1969.*

[28] Ibíd., *pág. 23.*

de los tabúes sociales. De ahí que Justina, claramente descrita como una prostituta a causa de los factores de herencia y ambiente, en cambio simula mantener su castidad durante todo el relato, aunque cualquier lector barroco se daría perfecta cuenta de su ocultación, de su verdadera faz non santa que se velaba en apariencia. [29] 6) Su contenido es, obviamente, grotesco. 7) Sus temas preferidos son, en efecto y como corresponde a la sátira, la política y las mujeres, especialmente éstas, a las que ataca acremente al echarles la culpa de todos los vicios de Justina. 8) Como sátira bien definida, utiliza constantemente juegos de palabras ingeniosos.

Verdaderamente, el *Libro de entretenimiento* cumple a la perfección todas las características que suelen diferenciar las sátiras de otras modalidades literarias. Sin embargo, no es sólo eso lo destacable, sino el hecho clave de que se encuadra, concreta y nítidamente, en un tipo muy especial de sátira barroca española, tal cual la enuncia Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602). Las palabras de este conocido estudioso de la poética áurea parecen casi una definición determinada de *La Pícara Justina*, por lo que las expongo a continuación: «*Sátyra* se llama la compostura en que se reprehende o vitupera algún vicioso o algún vicio. Pero ya está recibida por murmuración, *apodo* o *matraca*, y por *fisgar* por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas.» [30]

La obra de López de Úbeda se encuadraría, entonces, o bien entre los que «usan mal dellas», o bien entre «las sátiras en burla y juego, especialmente entre amigos para entretenerse —son también palabras de Carvallo— que llaman *matracas* o *apodos*». [31] Es decir, en cualquier caso, con buena o mala intención —probablemente con ambas, a veces, según los casos—, se trata de una sátira denominada, *apodos*, *fisgas*, *matracas*, *vayas*... Y ello porque estos términos aparecen constante y obsesivamente en la obra, según la cual Justina es «única en dar apodos», experta en matracas, consumada fisgona e ingeniosa en dar vaya. De continuo la vemos, en efecto, en fisga y contrafisga, dando vaya y matracas a todos cuantos se cruzan en su camino y se detienen a conversar con ella. El carácter de fisga, vaya, matraca o apodo preside siempre el deambular de la mesonera burlona, que de este modo queda prefigurado como satírico, tal y como lo describe Carvallo, a la manera barroca española.

Y no podía ser de otra forma en un libro de burlas constantes, cuya motivación, harto reiterada por su autor, estriba en el hecho de que todas las criaturas gozan de un rato de diversión: «El contento fue el padre de las musas —dice Justina— y el abuelo de la poesía, y el Parnaso fue corte de la poesía por ser paraíso de los deleites.» (p. 600). La auténtica finalidad del *Libro de entretenimiento* (es bien sabido que la pretendida intencionalidad moral es una burla más), conforme el título sugiere, es divertir a los lectores. Y en ello no hace otra cosa que seguir la corriente de su época en una de sus vías, tanto a nivel poético y literario, como a nivel filosófico y sociológico.

Aunque, como en apariencia hace el propio López de Úbeda, todos los tratados poéticos y retóricos siguen defendiendo el «deleitar aprovechando» horaciano, de hecho,

[29] *He desarrollado este problema en el art. cit. en la nota 2.*
[30] *Luis Alfonso de Carvallo,* El Cisne de Apolo *(1602), Madrid, CSIC, 1958, vol. II, pág. 62.*
[31] Ibíd., *pág. 67.*

cada vez más, va cobrando importancia primordial la función de entretener, a partir de finales del siglo XVI y principios del XVII; esto es, justo cuando, paradójicamente, se acentúa la presión moralizante. [32] En concreto «en la novela —asegura Riley—, el entretenimiento es lo principal, pues es claro que de él depende en gran parte la efectividad de la otra función». [33]

Justina reitera a menudo su idea clave de que la diversión es fundamental, para así justificar sus burlas satíricas, y dice, por ejemplo, que «no hay mejor rato que un poco de gusto. No hay hombre discreto que no guste de un rato de entretenimiento y burla. En su manera todas cuantas cosas hay en el munto son retozonas y tienen sus ratos de entretenimiento» (p. 537). De este modo, se integra dentro de la corriente filosófico-médica contemporánea que va desde Castiglione y Villalobos hasta *Doña Oliva.* Esta es citada varias veces en la novela, y, una de ellas, directamente relacionada con la ideología que propugna el placer como factor imprescindible para conservar la salud humana. Así, con el fin de excusar y justificar sus fisgas y matracas, dice la heroína: «Lo demás que falta, dígalo *doñá Oliva,* que libra en el gusto salud, refrigerio y vida; ¡ésta sí que era discreta!» (p. 538).

En efecto, Miguel Sabuco de Nantes (hoy sabemos que fue él quien escribió el conocido libro llamado *Nueva filosofía de la naturaleza humana* (1587), y no doña Oliva, su hija, a la que se le atribuyó siempre) [34] afirma que «el placer, contento y alegría son la principal causa porque vive el hombre y tiene salud, y el pesar y descontento, por que muere». [35]

Pero no sólo son motivos artísticos y filosóficos los que explican que Justina pergeñe una burla detrás de otra, sino también el hecho de que la propia contextura social de su momento histórico siga, entre cortesanos, dichos rumbos, conforme asegura la *Fastiginia* de Pinheiro da Veiga, cuando dice que todas las damas nobles «son profesoras de la nueva filosofía de doña Oliva Sabuco, que busca la ocasión y origen de todas las dolencias en la tristeza que causan los decaimientos del cerebro, y el remedio de ellas es la alegría, que conserva y recrea; y así ninguna ocasión de gusto ni desenfado dejan perder, principalmente, como es salir de casa...» [36]

La pícara, en tanto que oculta a una dama cortesana, encaja perfectamente en la tradición de las burlas satíricas cortesanas, necesarias para la diversión y el entretenimiento que la nueva filosofía prescribía como remedio infalible de sanidad. Del mismo modo que Justina, las damas de la corte vallisoletana «se dicen sus remoques y palabras equívocas o de segunda intención... porque ordinariamente tienen un modo de hablar metafórico y de traslaciones, y no vulgar ni ordinario», y, con frecuencia, en el prado de la Magdalena, «hay muchas *matracas* de estudiantes que hacen trovas improvisadas y en competencia. Divididos en prosa y verso, *motejan* y zumban unos de otros y *dan*

[32] Cf. *P. E. Russell, «El Concilio de Trento y la literatura profana», en* Temas de «La Celestina», *Barcelona, Ariel, 1978, págs. 441-78.*

[33] *Edward C. Riley,* Teoría de la novela en Cervantes, *Madrid, Taurus, 1971, pág. 146.*

[34] *Marcel Bataillon cree que también López de Úbeda estaba en el secreto,* op. cit., *pág. 43.*

[35] Obras escogidas de filósofos, *Madrid, BAE, 65, 1953, pág. 342.*

[36] *Pinheiro da Veiga,* Fastiginia, *traducción de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1916, pág. 131. Ya M. Bataillon señaló las interesantes conexiones entre la obra del portugués y* La Pícara *en* Pícaros y picaresca, *pág. 186.*

vaya a los que pasan». [37] Así mismo, *El cortesano* (1561) de Luis Milán ofrece un inmenso repertorio de fisgas, vayas y apodos palaciegos, exactamente similares a los de *La Pícara*, con la intención de dar «conversaciones para saber burlar a modo de palacio». [38] La misma línea de matracas, apodos y vayas que intentan «motejar de...» siguen, por ejemplo, las obras de Villalobos o los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas de Hidalgo. En definitiva, pues, se trata de una serie de escritos varios, de muy distinta índole, pero coincidentes en el tipo de sátira que practica Justina, y define magistralmente Carvallo, otorgándole modalidad genérico-literaria.

Procedimientos estilísticos, medios, técnicas y propósitos del médico chocarrero coinciden con precisión matemática con la descripción que realiza el *Cisne de Apolo* de los que corresponden a fisgas, vayas, apodos y matracas: «Si son como no sean con ánimo de ofender, ni de pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino sólo con intento de *entretener, mostrar ingenio* y *dar gusto*» y dice Justina que pretende hablar «con donaire y gracia y sin daño de barras; que, si con lisonjas unto el casco, por lo menos no es unto sin sal; que, si amago, no ofendo; que, si cuento, no canso; que, si una liendre hurto a la fama de alguno, le restituyo un caballo; que con los discretos hablo bien, y con los necios hablo en necio para que me entiendan» (p. 127). «Y para esto es menester —prosigue Carvallo— mucha gracia natural, porque no se han de decir las cosas al descubierto, como decir sois tuerto o corcovado, sino con cierta cubierta, como tratando de *motejar* se dice en un *librillo de entretenimiento* (no olvidemos el título de la novela de López de Úbeca), que un motejador, para llamar a otro corcovado, le dijo: temprano habéis cargado. Y el otro le respondió: y bien temprano, pues no habéis abierto más de una ventana. Motejándole de tuerto. Así que de semejantes alegorías, comparaciones y símiles se ha de usar en estos *dichos satíricos*, procurando dar a entender el concepto que acá tenemos en nuestro entendimiento sin echarlo por la boca como el agua que está en la garrafa, que sin derramarla se echa de ver.» [39]

El *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina*, pues, como su título indica nítidamente, es una fusión perfecta de novela picaresca —segundo componente del sintagma— y sátira —primer componente—; es decir, es una novela picaresca satírica, que integra varias tradiciones de distinta procedencia en el seno axial del género picaresco, constituido así en el núcelo aglutinador de esos abolengos literarios dispares, que son, principalmente, los siguientes: misceláneas y literatura para-escolar en general, fabliellas, cuentos folklóricos, y todo el conglomerado del «exemplum» —jeroglíficos, historia de la antigüedad pagana o bíblica, anécdota de animales, fábulas, relatos mitológicos, chascarrillos...— Materiales variopintos que hallan toda su significación en el seno de la novela picaresca, básico por la intención primigenia de López de Úbeda: profundizar en los problemas sociales del supuesto determinismo de ambiente y herencia. Y es que «la escritora que se intitula *Pícara* —dice Justina—... para fundar su intento debe probar que la picardía es herencia; donde no, será pícara de tres al cuarto» (p. 167).

Antonio Rey Hazas

[37] Ibíd., *respectivamente, págs. 125 y 111.*

[38] *Luis Milán,* El cortesano, *Madrid, Col. de Libros Españoles Raros o Curiosos, 1874, pág. 5.*

[39] *Luis Alfonso de Carvallo,* op. cit., págs. 67-68.

Dos mujeres

La señorita Rebeca

Tenía en el rostro la pálida desazón de los cirios baratos, de los altares sin creyentes, y unos ojos pequeños y parpadeantes, muertos para el entusiasmo. La señorita Rebeca era una voz ronca y dura, de pasos largos y vestido gris. Mujer de un solo gesto. Su vida transcurría entre la puntualidad impecable del horario de oficina y una que otra función cinematográfica. También solía ir los domingos a misa. Habitaba en un departamento alquilado del cuarto piso, en un edificio donde el tiempo había descascarado el color de las paredes y carcomido el borde de las gradas de la escalera. No tenía ascensor. Disponía de tres habitaciones , la sala, el comedor y la cocina, sin contar el baño pequeñito; donde la limpieza y el orden severísimos que había impuesto agrandaban el silencio y ese aire sin mancha de la soledad.

La señorita Rebeca celebraba, cada veinticuatro de febrero su cumpleaños. Se festejaba a sí misma, en el dormitorio, sentada en el taburete frente al espejo del tocador. La luz anaranjada de la bombilla eléctrica daba a la habitación la discreta penumbra de las fiestas íntimas. Ella y su imagen en el espejo brindaban entre sonrisas sin alegría, hasta quedar dormidas de puro borrachas.

—Salud, Rebeca —decía levantando la copa.

—Rebeca, salud —volvía a decir, respondiéndose en la imagen del espejo.

En la severidad de su rostro moría cualquier afecto que pretendiera llegarle al corazón. Le bastaba con no querer a nadie, y nada le importaba que nadie la quisiera. Sus compañeros de oficina la sentían como una tarde entoldada, turbia, aplastante. A veces también era un viento sofocante, un bochorno de arenal. Más que una mujer, era un clima, una estación estancada del tiempo. El traqueteo imperturbable de su máquina de escribir alargaba las horas. Sin embargo, nadie podía acusarla de una maldad concreta, ni siquiera de un intento de maldad. Sólo era eso, una monotonía, un pozo seco. Así como no sabía querer, tampoco sabía odiar. Simplemente era una distancia.

—Salud, Rebeca.

—Rebeca, salud —se decía, como en otras noches semejantes, aquella víspera del veinticuatro de febrero, mientras esperaba que dieran las doce. De pronto, dejó el taburete frente al espejo del tocador y encendió la música antigua del tocacasset. Se soltó los botones de la blusa y empezó a bailar, incluso acompasó la melodía castañeteando los dientes al ritmo del vals, tal como si lo hiciera con las teclas de su máquina de escribir. Trastabilló, y sus manos buscaron en vano algo en qué apoyarse. Entonces el cuerpo se le derrumbó contra el espejo, que se agrietó como el agua cuando una piedra la rom-

pe. La señorita Rebeca se irguió con rapidez, con la vertiginosidad propia de quien se apresura a levantarse para evitar ser descubierta en una postura ridícula. Se tendió sobre la cama, y no pudo evitar, por más que se empeñó en lograrlo, que el sueño le cerrara los ojos.

—Feliz cumpleaños —se dijo con desgano al despertar.

El escozor que sintió sobre una aleta de la nariz la llevó frente al espejo agrietado. Aproximó la cara lo más que pudo, para mirarse bien. Apartó con brusquedad los cabellos que le caían sobre el rostro, y los ojos enrojecidos se le agrandaron de espanto. El escozor era una escama. La arrancó con las uñas, y percibió el dolor inconfundible que producen las desgarraduras. En el lugar de la escama desprendida se abrió una llaga sangrante, que la señorita Rebeca aplastó con el dorso de una mano, y fue a sentarse al borde la cama. El escozor seguía ahí, creciendo, estirándose hacia la punta de la nariz. Pensó en las malas consecuencias de la borrachera y en lo mezquina que es la vida cuando se cobra el más pequeño desliz. No pudo evitar que las uñas volvieran a rascar el escozor. Y esta vez ya no encontró una sino dos escamas en la aleta de la nariz. Las arrancó con violencia, sin que le importara el dolor, y se puso a examinarlas aterrada. Corrió a meterse bajo la ducha. Ni siquiera entibió el agua. La dejó que le cayera fría sobre el cuerpo, pero resultó poca cosa para borrarle de los ojos la imagen de las dos escamas en la aleta de la nariz. Aquel día era su cumpleaños, y bien podría echarse a descansar sin la mortificación de horario alguno, era la costumbre de la oficina, la ley. Pero se le agolparon en el alma los cristianos miedos de su infancia y, cubriéndose las llagas con un pequeño círculo de gasa que afirmó con esparadrapo, trotó apresurada rumbo a su máquina de escribir, a la oficina.

—Feliz cumpleaños —la saludaron, sin que nadie se atreviera a preguntarle por lo que le había sucedido en la nariz.

—Gracias —respondió la señorita Rebeca, y sus dedos empezaron a correr raudos sobre las teclas de su máquina.

—Qué raro olor —dijo el del escritorio vecino, olfateando el aire en una dirección imprecisa, como la dirección del olor.

La señorita Rebeca se estremeció al oír aquellas palabras, y por primera vez, en todo su tiempo de servicio inalterable, los colegas de la oficina la vieron llevarse un pañuelo a la frente y creyeron advertir en su rostro cierta sombra de turbación. El sudor le brotaba como perlas de aceite.

—Hay que abrir las ventanas —dijo el conserje, tomando la decisión de abrirlas, caminando hacia ellas.

—Al contrario —alegó un vozarrón, y aseguró que aquella pestilencia no podría venir de otro lugar que no fuera la calle.

La señorita Rebeca empezó a sentir que los puntos de escozor le brotaban también en las rodillas. Tuvo miedo de llevarse las uñas hacia ellas. Luego percibió que también era a lo largo de la espalda. La expresión del rostro se le endurecía aún más por el esfuerzo que le costaba aplacar el furor de las uñas que pugnaban por írsele tras aquellos terribles escozores. El temor de hallarse con nuevas escamas la hacía temblar.

—Este olor es un asco —volvió a quejarse el del escritorio vecino.

Las horas se eternizaban. Y apenas repicó el timbre de fin de jornada, salieron atropellándose hacia el reloj, que junto al tarjetero de la puerta de salida controlaba la asistencia.

La señorita Rebeca llegó realmente fatigada a su departamento. Frente al espejo se quitó la venda de la nariz y se aligeró de ropas, como era su costumbre en aquella intimidad. Las grietas del espejo le mostraron muchas escamas. Primero soltó un llanto entrecortado, asmático, luego un alarido sin fin. Dio rienda suelta al ímpetu de sus uñas, que resultaron insuficientes para calmar el escozor que se le derramaba por todo el cuerpo. Entonces cogió la escobilla de refregar ropa, y con ella se estuvo rascando debajo del chorro hirviente de la ducha, desescamándose. La señorita Rebeca ya no pudo diferenciar entre el agua humeante y las lágrimas que se le derramaban de los ojos.

—Es una pesadilla —se repetía una y otra vez extenuada.

Y se dejó arrastrar por los caminos del recuerdo. Quizás en alguno de esos rincones de su vida pudiera encontrar algún motivo que diera sentido a aquella maldición. Pero todo era un desierto sin el menor misterio, sin la menor novedad. Quizás aquella fuga de su hogar. Pero de eso ya hacía tanto tiempo que sólo llegó a la convicción de vislumbrar apenas en ese inmenso arenal que era su vida en el recuerdo, y tras una enorme lejanía, las pálidas figuras de una pareja de viejos que no la acusaban de nada. Ni siquiera se sintió huérfana después de que ellos se murieron. Pues, cuando eso sucedió, hacía ya mucho tiempo que ella había dejado la casa y ellos, entregados a los avatares de Dios, jamás se lo reprocharon. «¿Por qué entonces todo esto?», se preguntó.

—Es una pesadilla —volvió a decirse como respuesta, con un grito, como intentando despertarse.

Ya no volvió jamás a la oficina, donde ni siquiera se convirtió en una ausencia.

Los vecinos del cuarto piso del edificio, alarmados por cierto hedor y el encierro tan prolongado de la señorita Rebeca, llamaron a la policía y, al fin, echaron la puerta. En el departamento no encontraron a nadie, salvo a un pez grande y solitario que nadaba de uno a otro extremo de la tina colmada de agua.

La sinfonía de Aranjuez

Maribel espera en la estación de Aranjuez. Cuando en el Jardín del Príncipe dan las cuatro de la tarde, el corazón de Maribel es una muchedumbre. Ella está en su cita, y él a punto de llegar. Sus miradas brincan entre los rostros de quienes descienden del tren. Y el tren que vino se va. Maribel está al borde de las lágrimas. Pero la fortaleza de aquel amor nacido para perdurar la convierte en la mujer irreductible contra cuya esperanza nada han podido las reflexiones ni las iras de don Aristóbal. Maribel descubre, en la fuente de la plaza, que el murmullo del agua es la cara buena de la monotonía. Las palomas están ahí porque ellas también son parte del silencio perpetuo de las estatuas. La tarde crece, y ella se reparte entre las alcobas de los solitarios. Maribel

es delgada, tiene los cabellos largos y la mirada inquieta, como si en lugar de ojos tuviera peces, cuando ríe con su cabellera suelta de mujer desnuda entre las caricias de sus fugaces dueños, Maribel baila al compás de la sinfonía que todas las tardes, a las cuatro, la llena de rubores en la estación de Aranjuez.

Él, que se adueñó de ella en una plaza sin nombre, vendrá, cumplirá su promesa. Los mentirosos se delatan, siempre persiguen algo, y ella es para él la única ambición. Maribel aprendió, en su cita de amor, que la soledad existe, y que ésta es la presencia del que va a venir. Cuando él se despidió rogándole que lo esperarara a las cuatro de la tarde en la estación de Aranjuez, Maribel encontró el lugar y la hora de su felicidad. Poca importancia tienen los hechos que han venido sucediendo en su derredor: la muerte del príncipe, la huida a Egipto, la caída del imperio romano, el descubrimiento de América, la llegada del hombre a la Luna, el silencioso entierro de don Aristóbal, a quien ella prodigó el cariño que toda hija debe a su padre. Maribel tiene sus razones. Maribel espera todos los días, a la cuatro de la tarde, en la estación de Aranjuez.

Jorge Díaz Herrera.

Sobre periodización de la literatura española

La Historia es un continuo
en el que se dan discontinuidades.
J.A. Maravall

I

Al hacernos cargo de la periodización literaria habremos de hacer uso, primeramente, de magnitudes temporales como las «edades» y las «épocas» históricas, que a su vez implican como otro hecho social y cultural las «generaciones». En efecto, la historiografía tiene establecido que el acontecer humano se fragmenta —en primer término— por edades, que para lo que a nosotros nos interesa son la Edad Media, la Moderna y la Contemporánea. [1] Cada una de estas «edades» comprende a su vez sucesivas y distintas «épocas», que son —por ejemplo— la del románico, la gótica, el Renacimiento, etc., épocas que constituyen para los historiadores unidades de conocimiento y que por eso son llamadas «estructuras».

Una estructura histórica es un conjunto de relaciones situacionales en la que los distintos hechos tienen sentido y, por tanto, lo cobran para nosotros; tal es la verdadera realidad de lo histórico, que no reside en los hechos en sí mismos, sino en su conexión o dependencia y sentido global. La «ley», en la ciencia de la Historia consiste por tanto en la enunciación del significado o sentido de una estructura; una ley es la enunciación de en qué consiste «lo medieval», «lo barroco», etc., tomando estas expresiones, claro es, como denotadoras de época y no en un sentido tipológico intemporal. [2] Mirando sin duda a las sustancias de contenido, decía Américo Castro con toda razón en un libro suyo publicado por vez primera en 1929 que «las obras de Alfonso el Sabio, el Libro de Alejandro, la poesía de Berceo, la varia producción del infante don Juan Manuel y tantas otras manifestaciones preclaras de la literatura española en los siglos XIII y XIV, guardan en su sentido más íntima relación con el arte románico y gótico o con el pensamiento de Alberto Magno y Santo Tomás, que con los escritos literarios de nuestros días», por lo que cualquier consideración interrogadora de cualesquiera hechos históricos debe revisar su sentido relacionándolos con las restantes manifestaciones de la vida en la época de que se trate. [3]

[1] *Problematiza los dos últimos términos y conceptos J. M. Jover en las páginas introductorias del tomo dirigido por él (el XI) de la* Historia Universal *de W. Goetz (Madrid, 1968), esp. pp. 31-39.*

[2] *Comp. J. A. Maravall,* Teoría del saber histórico *(Madrid, 1967 [3]), esp. pp. 141 y ss., que hemos tenido en cuenta en el texto.*

[3] *A. Castro,* Teresa la Santa y otros ensayos *(Madrid, 1972), pp. 93 y 94; lo mismo dice más adelante: «Es improcedente separar en la Edad Media el arte literario de las restantes manifestaciones de la cultura» (p. 112). El capítulo en que aparecen estas afirmaciones se titula «Algo de Edad Media».*

Las generaciones ya hemos dicho que constituyen otro hecho histórico-cultural general que también periodiza —con mayor o menor alcance— el suceder literario. Lo generacional debe entenderse (y esto parece que se olvida casi siempre en los denuestos facilones que se hacen al método) como una coherencia y sentido global que comprende variedad y contradicciones; se trata de que la pertenencia generacional induce unas reacciones no iguales ni siquiera homogéneas, sino «coherentes» entre sí en el todo que forman, es decir, dotadas de sentido, sentido histórico y cultural, por supuesto. ¿Qué tienen que ver tal y tal autor, suele decirse? Al menos tienen que ver —cabe como respuesta— que si son coetáneos y más o menos coterráneos se encuentran inmersos en un mismo entorno que les ha de impregnar, aunque lógicamente ellos luego reaccionen cada uno a su modo. Donde mejor hemos visto exponerse el hecho es en el párrafo siguiente del filósofo Julián Marías: «Algo es vigente —dice— cuando me es impuesto y tengo que contar con ello, quiera o no; pero que algo sea vigente no quiere decir que forzosamente sea aceptado. Se me imponen las vigencias, pero no me es impuesta mi reacción frente a ellas. De ahí que no pueda inferirse que los hombres sometidos al mismo sistema de vigencias tengan que parecerse entre sí; sólo en una cosa: que sus reacciones —que pueden ser distintas y aún opuestas— son reacciones a una misma realidad.» [4] Además los especialistas destacan que las generaciones son más o menos las mismas en el casi de la cultura occidental; Jaime Vicens Vives lo expresaba en otro párrafo que, a nuestro entender, caso no tiene desperdicio: «Creemos —apuntaba— que cada generación histórica tiene su propia mentalidad, que se contrasta en el modo de recibir la herencia moral y material de la generación paterna y se revela en una serie de afirmaciones políticas e intelectuales. Pero no creemos en la "generación local", sino en las grandes generaciones en el seno de una misma cultura; la Occidental en nuestro caso. Aquella indica un timbre; ésta el tono del conjunto.» [5]

Edades, épocas y generaciones constituyen hechos históricos generales que pueden tener alcance en la obra literaria, pero específicamente ella responde a un estilo, quizás a una escuela...; estilos y escuelas son datos histórico-temporales que han de ser tenidos primordialmente en cuenta. Partiendo de la hipótesis de que en cada estilo se da una coincidencia entre el sentido de las formas en las artes plásticas y en las letras, el profesor Enrique Moreno los sistematizaba de un modo que como ilustración creemos debe ser recogido:

En España —decía— mientras el Románico dura siglo y medio, ya que nos llega a mediados del XI, renovando, desde el camino de Santiago, nuestra literatura y nuestras artes plásticas, y desaparece a fines del XII,el Gótico, que informa la vida española del XIII y XIV y aun en forma del Gótico florido se prolonga por el XV, dura tres siglos, es decir, el doble. Poco después de que el Renacimiento se impusiera en España con el triunfo del italianismo en la pintura y del romanismo en las artes plásticas se anuncia con el Escorial, el Greco, fray Luis de León

[4] *J. Marías,* El método histórico de las generaciones *(Madrid, 1967 [4]), p. 97.*

[5] *J. Vicens Vives,* Obra dispersa, *II (Barcelona, 1967), p. 528, en el marco de un credo historiográfico expuesto en las pp. 523-529. A. de Miguel —por ejemplo— se muestra sensible al dato generacional cuando hace esta observación de sociología de la vida cotidiana: «Al menos los niños del desarrollo nos han descubierto a los puritanos la importancia de la gratificación-ahora-mismo. La cosa es congruente con el clima de inflación permanente que convierte el futuro en incertidumbre. Lo malo es cuando este sentimiento lúdico desactiva la carga de esfuerzo personal que es necesaria para que la especie se enriquezca.» Amando de Miguel,* Los narcisos. El radicalismo cultural de los jóvenes *(Barcelona, 1979), p. 84.*

y el divino Herrera el Manierismo, transición al Barroco, el cual se prolonga desde finales del XVI hasta comienzos del XVIII, en el que, después del Rococó y el Prerromanticismo, triunfa el Clasicismo, cuya vigencia apenas excede los cincuenta años... El Realismo, que no hace sino sacar las últimas consecuencias de la actitud de los costumbristas románticos, quizá sea en el futuro considerado como una faceta del Romanticismo, que de este modo se prolongaría hasta fines del XIX.[6]

Tenemos, pues, que a cada época histórica corresponden uno o más estilos, o que corresponde uno solo a más de una época (como también cuando a todos los prerrenacentistas se les llama «primitivos»); estos estilos suponen rasgos formales o de contenidos específicos, y globalmente no es descabellado pensar que en su manifestación en la distintas artes presentan analogías: Hauser lo expresaba diciendo que «la unidad del estilo se manifiesta más en una disposición espiritual común que en formulaciones semejantes». [7]

Dentro de los estilos o de las generaciones caben las «escuelas», que no son sino formulaciones técnicas distintas en la homogeneidad común, actitudes diversas ante los problemas artísticos [8]; así los teóricos distinguen en general la «conexión de generación», que se da entre los miembros de una cualquiera, y las «unidades de generación» o grupos dentro de ellas. [9]

No obstante, la elección primera del autor es la del género en el que va a escribir; un autor adopta una de las formas de expresión que le ofrece la serie literaria, o bien ensaya una innovación en esas formas, y escribe de acuerdo con tal patrón genérico; mediante el mismo se expresa según también su época, estilo, escuela,... e inscribe su nombre en la serie afirmando su originalidad en el género, en la elocución, en la sustancia temática, etc. [10] Al periodizar la historia de las letras contamos, pues, con las épocas o estilos, y dentro de ellos con las generaciones y escuelas; el autor, como decimos, puede afirmar su originalidad innovadora en el tratamiento genérico, la sustancia temática, la elocución,... En definitiva se halla entre una pertenencia histórico-cultural determinada y la propia capacidad creadora.

II

Antes de detenernos en los concretos períodos de nuestra evolución literaria diremos algo acerca de qué entender por la Historia propiamente española. ¿Cuándo se inicia, en efecto, la historia de España? Con el surgir de una unidad estatal independiente, responde hoy la historiografía, delimitando así la era anterior prehistórica y colonial. Al comienzo de la *Historia de España* dirigida por Miguel Artola, se expone efectivamente este criterio:

[6] *E. Moreno Báez,* Nosotros y nuestros clásicos *(Madrid, 1968 ²), pp. 32-33.*

[7] *Arnold Hauser,* Literatura y Manierismo *(Madrid, 1969), p. 22. Esta obra es la edición en formato de bolsillo de una parte del libro extenso del autor* El Manierismo.

[8] *Comp. Pedro Salinas,* Literatura Española siglo XX *(Madrid, 1970), p. 31.*

[9] Cfr. *J. Marías,* op. cit., *pp. 127-128.*

[10] *Nos referimos siempre a los géneros en cuanto entidades «históricas» concretas, no ya como formas generales de expresión (épica, lírica o dramática).*

Consideramos como momento fundacional, dicen los autores, aquel en que se constituye una organización política —la monarquía goda— cuya autoridad se extiende fundamentalmente sobre el territorio español... Anteriormente la historia de los pueblos que ocupan la Península o carece de una mínima unidad organizativa o si la consigue es a costa de subsumirse en un aparato estatal más amplio, como era el romano. [11]

No obstante, sabido es cómo Américo Castro fundaba de otra manera sus interpretaciones, partiendo de que «la vida visigótica nada creó con sello inconfundiblemente español»; «los españoles de los primeros siglos de la Reconquista —define— ofrecen por primera vez una conciencia de ser y de querer ser de cierto modo, justamente por no querer vivir como los musulmanes, y por sentirse capaces de llevar adelante su empeño». En consecuencia, sostenía don Américo, el relato de la historia propiamente española hay que comenzarlo «con los siglos posteriores a la invasión musulmana, porque entonces, y sólo entonces, empezó el habitante de la Península a sentir la conciencia de pertenecer a un pueblo». [12]

Como decimos, no es esta la idea más establecida entre los historiadores, a la que nos adherimos; Maravall —por ejemplo— documenta cómo en la historiografía aparece el término España en cuanto expresión de un reino que, como tal, estuvo unido bajo el poder de los godos [13], y Vicens ha glosado el hecho de llegar España a una situación no ya prehistórico-colonial, sino de unidad política estatal. [14] Entendemos, pues, por historia española la que se inicia con la monarquía visigoda, si bien a efectos de la evolución literaria romance hay que empezar con sus primeras manifestaciones ya en los inicios de la Baja Edad Media. [15]

III

Es un hecho bien conocido y que recogen los manuales que la idea de Edad Media parte de Cristóbal Cellarius o Keller, autor del XVII que luego de haber terminado una *Historia Antigua* en Constantino, relató los hechos sucesivos hasta la caída de Constantinopla en poder de los turcos bajo el título de *Historia Medii Aevi;* acostumbra a decirse también que la expresión se generalizó con el Romanticismo [16]

El comienzo de la cultura medieval lo sitúan los historiadores «con la victoria del cristianismo», proceso que ocurre «entre el reconocimiento oficial de la Iglesia por Constantino (313) y el cierre de la Escuela de Atenas por Justiniano (529)». [17] De entre los

[11] *M. Artola, dir.,* Historia de España Alfaguara, *I (Madrid, 1973), p. II.*

[12] *A. Castro,* España en su historia *(Barcelona, 1983), pp. 13, 14 y 46.*

[13] Cfr. *J. A. Maravall,* El concepto de España en la Edad Media *(Madrid, 1981)*[3].

[14] *J. Vicens Vives,* Aproximación a la Historia de España *(Barcelona, 1972*[8]*), pp. 47-57 y 185-187.*

[15] Vid. *para esta problemática la nota «Sobre la españolidad de los visigodos», que incluimos en* Caracterización de la Literatura española y otros estudios *(Madrid, 1983).*

[16] *Américo Castro pedía en su trabajo que hemos citado de 1929 que se trazase «la evolución del concepto de Edad Media tal como se refleja en las historias literarias», pero la verdad es que no ha sido hecho así (*Op. cit., *p. 98 n.). A título erudito digamos que en el* Diálogo de la lengua *de Juan de Valdés se distinguen ya un «antiguamente», un «agora» y un «medio tiempo» de «guerra contra los moros» (J. de Valdés,* Diálogo de la lengua *ed. de J. M. Lope, Madrid, 1969 pp. 52-63).*

[17] *Así lo estima Luis Suárez, «Sinopsis de la cultura medieval europea», P. Laín, dir.,* Historia universal de la Medicina, *III (Barcelona, 1972), pp. 137-149: p. 137 a.*

sucesivos «renacimientos» medievales el primero que se destaca es el que incluye nombres como los de Boecio, San Gregorio o Beda el Venerable (durante los siglos VI y VII, digamos), en el que «todo el esfuerzo desplegado era conservador: redactar enciclopedias, atesorar bibliotecas y establecer centros para la copia y el estudio». [18] Más tarde, ya en los inicios de la Baja Edad Media, se acoge a Aristóteles, aparecen las universidades y —lo que especialmente nos importa— se desarrollan las literaturas en lengua vulgar, cambios que el mismo medievalista Luis Suárez afirma que «constituyen (y no estima exagerada la afirmación) el fenómeno más importante de la Historia de Europa». [19]

En cualquier caso lo cierto es que para entonces surgen, en efecto, las letras castellanas, que en su decurso medieval transcurren —se dice— desde sus primeras manifestaciones hasta el inicio de la Edad Moderna con los Reyes Católicos, comprendiendo una época «anónima» (hasta el XIII), el XIV, y los dos primeros tercios del XV. [20] No obstante, el límite del reinado de los Reyes Católicos es bastante convencional, pues son claramente medievales obras de entonces como las *Coplas* de Jorge Manrique, la *Celestina* o el *Amadís* [21], ya que en la historia coexisten y se interpenetran estadios cronológicos distintos (la altura de la civilización alcanzada en el siglo XX según áreas geográficas no es la misma), y aun hay autores —tal es el caso de Juan del Encina— estimado de transición. [22] Garcilaso resulta nítidamente renacentista, o Jorge Manrique medieval, pero ya decimos que los dos sucesivos estadios culturales pueden coincidir un mismo autor u obra; la fecha-límite (para un antes y un después) del comienzo del reinado de los Reyes Católicos ha de servir sólo para entendernos.

La crítica ha destacado la impregnación típicamente medieval de —por ejemplo— los *Milagros* de Berceo, y a modo de ilustración podemos verlo. Se trata, en efecto, de que Gonzalo concibe vasalláticamente las relaciones del hombre con lo divino, y así dibuja tales relaciones como «servicio» a cambio de «protección». [23] De este modo, en el milagro XI los demonios dejan el alma del labrador avaro que había sido buen vasallo de María:

> Levantosse un angel, disso: «Io so testigo,
> Verdat es, non mentira, esto que io vos digo:
> El cuerpo, el que trasco esta alma consigo,
> Fue de Sancta Maria vassallo e amigo.
> Siempre la ementava a iantar e a cena:
> Dizieli tres palabras: «Ave gracia plena»
> La boca por qui essie tan sancta cantilena,

[18] *Suárez, p. 138 b. Para San Isidoro desde un punto de vista filológico* vid. *la extensa Introducción de Manuel Díaz y Díaz a J. Oroz y M. Marcos, eds.*, Etimologías, I *(Madrid, MCMLXXXII), así como A. Yllera, «Las etapas del pensamiento lingüístico occidental», en vv. aa.*, Introducción a la Lingüística *(Madrid, 1982), pp. 3-72: pp. 12-13.*

[19] *Suárez, p. 139 b.*

[20] *En la estimación de J. L. Alborg,* Historia de la Literatura española, *I [2] (Madrid, 1970), p. 28.*

[21] *Comp. el estudio —poco utilizado, me parece— de Menéndez Pidal «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos»*, Cuadernos Hispanoamericanos, *13, 1950, pp. 9-24.*

[22] Cfr. *Juan Luis Alborg,* op. cit., *pp. 492-508, y E. M. Wilson-D. Moir,* Siglo de Oro: Teatro *(Barcelona, 1974), pp. 19-28.*

[23] Cfr. *Claudio Sánchez Albornoz,* España, un enigma histórico *(Barcelona, 1981 [8]), pp. 329-334 y 423-438.*

Non merecie iazer en tan mal cadena.»
Luego que esti nomme de la Sancta Reina
Udieron los diablos, cojieronse ad ahina,
Derramaronse todos como una neblina,
Desampararon todos a la alma mesquina.
Vidieronla los angeles seer desenparada,
De piedes e de manos con sogas bien atada,
Sedie como oveia que iaze ensarzada,
Fueron e adussieronla pora la su maiada. [24]

La misma piedad protectora de María con sus vasallos se muestra también en el siguiente milagro XII, el del prior y el sacristán:

Rendieron todos gracias a la Madre gloriosa
Que sobre sos vassallos es siempre piadosa:
Fueron a la eglesia cantando rica prosa,
Fizieron en escripto meter toda la cosa. (...)
Esto es summun bonum, servir a tal Sennora,
Que save a sus siervos acorrer en tal hora:
Esta es buena tienda, esta buena pastora,
Que bale a tot omne que de buen cor la ora. [25]

Inversamente, en la bella historia de Teófilo vemos cómo la Virgen le reprocha haber buscado otro señor:

A nos as denegados, busquest otro sennor.

El demonio, en efecto, había dicho respecto de él:

Deniegue al so Cristo e a Sancta Maria
Fagame carta firme a mi plaçenteria,
Ponga i su seiello a la postremeria,
Tornará en su grado con mui grand meioria,

pero Teófilo luego se había arrepentido:

Sennora, so perdudo, e so desemparado,
Fiz mal encartamiento, e so mal engannado. [26]

IV

La idea de Renacimiento fue acuñada por Michelet —documentan los historiadores— a comienzos de la segunda mitad del XIX, y confirmada en seguida por Burckhardt. Se trataba de conceptuar una época que ponía el talento y el esfuerzo por encima del linaje (esto es, la *virtù* antes que la sangre), y por eso afirmaba la individualidad personal; [27] dicho con palabras de Abellán, «el Renacimiento se interpreta como el nacimiento del hombre a una vida verdaderamente humana, que se busca mediante un *regreso*

[24] *Citamos por la ed. de A. G. Solalinde (Madrid, 1964⁶), pp. 69-70.*
[25] Ibíd., *pp. 75-76.*
[26] Ibíd., *pp. 162-192.*
[27] Cfr. *M. Fernández Álvarez,* La sociedad española del Renacimiento *(Madrid, 1974²), p. 17.*

del hombre a sí mismo... Así se produce el retorno a la Naturaleza en el arte, la consideración directa y empírica del mundo en la ciencia y la vuelta a la Antigüedad clásica como inspiración. Desde este punto de vista, no hay en el Renacimiento una imitación de los antiguos, sino un tomar pie en ellos para continuar la marcha histórica en un encuentro del hombre consigo mismo y un desarrollo indefinido de sus posibilidades. En definitiva, se trata de lograr en esta actitud una potenciación de la personalidad y de la individualidad humana, lo que sólo puede hacerse mediante un acrecentamiento de la libertad crítica y creadora, que caracteriza radicalmente al Renacimiento». [28] No obstante, esta definición ideal debe contrastarse en el caso español con la realidad de un tipo humano paradigmático que no es el humanista ni el hombre de empresa —según observa Fernández Álvarez—, sino el noble y el guerrero; el noble terrateniente en concreto, marca una impronta de inmovilismo en la sociedad hispana del Quinientos. [29]

Pensando en todo el Renacimiento europeo, Maravall sitúa su fase más caracterizada en los años centrales de 1450 a 1550 [30] Pero se ha propuesto una fecha que puede datarlo para España: la del 16 de enero de 1481, en que Nebrija saca sus *Introductiones latinae* con el propósito de que sirvan de instrumento en el designio pedagógico de que se pueda llegar a las distintas disciplinas.

¿Qué ocurre en España?, escribe glosando a Antonio, Francisco Rico. Que, por no saber latín, los supuestos expertos en derecho y en medicina interpretan mal las fuentes de información que poseen y se ven privados de otras importantísimas... Idéntico «laberinto de confusión» es el panorama de las restantes disciplinas: por ignorancia del latín, «todos los libros en que están escritas las artes dignas de todo hombre libre yacen en tinieblas sepultados» desde hace muchos siglos, «no menos que todas las otras buenas artes», y en particular «las artes que dicen *de humanidad*, porque son propias del hombre en cuanto hombre». En suma, sin dominar cabalmente el latín, no hay medio de edificar una «ciudad» verdaderamente humana.

Así —concluye su glosa Rico—, la plenitud del individuo y de la comunidad empieza con un modesto manual de latín. [31]

Juan Bautista Avalle ha enfocado directamente el mismo problema de la situación cronológica del Renacimiento español, y concluye que abarca desde el reinado de los Reyes Católicos hasta finales del de Carlos V; [32] propone también que la España de Felipe II se considere como otro momento histórico, definido por la pragmática de 1559 «para que ningún natural destos reynos vaya a estudiar fuera dellos», y por la

[28] *José Luis Abellán,* Historia crítica del pensamiento español, *II (Madrid, 1979), p. 20.*

[29] *M. Fernández Alvarez,* op. cit., *p. 36.*

[30] *J. A. Maravall, «La época del Renacimiento», P. Laín, dir.,* Historia universal, *IV (Barcelona, 1973), pp. 1-19: p. 12 a-b. En torno al Renacimiento francés —que solemos desatender las personas de formación filológica— vid. ahora el trabajo de este mismo autor «La diversificación de modelos del Renacimiento: Renacimiento francés y Renacimiento español»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *390, 1982, pp. 551-614.*

[31] *F. Rico, «Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija», en F. Rico-A.-J. Soberanas,* Nebrija en Cataluña *(Barcelona, 1981), pp. 7-17: pp. 13-14.*

[32] *J. B. Avalle-Arce, «Aproximaciones al Renacimiento literario español», en* Dintorno de una época dorada *(Madrid, 1978), pp. 1-56: p. 6. Ya nos hemos pronunciado antes sobre la fecha de 1474.*

cédula de 1564 por la que los edictos del Concilio de Trento son convertidos en leyes del reino.[33]

Aunque en efecto la etapa postridentina supone una fusión de Renacimiento y Contrarreforma,[34] de hecho siempre se ha periodizado el XVI unitariamente, distinguiendo —eso sí— el momento carolino o primer Renacimiento del segundo con su hijo Felipe, llamados también (respectivamente) pagano y cristiano.[35] Por nuestra parte podemos subrayar que en la segunda mitad del Quinientos se amalgaman efectivamente Renacimiento y Contrarreforma en España (en un grado u otro), y que en lo artístico, Manierismo y Barroco empiezan a aparecer sin solución de continuidad. Nuestro Renacimiento iría, pues, desde las dos últimas décadas del siglo XV, hasta los momentos de la segunda mitad del XVI en que —sin solución de continuidad— se van manifestando ya las formas manieristas y barrocas; digamos, por poner una fecha, hasta 1580, el año de las *Anotaciones* de Herrera y en el que ya Góngora escribe (publica).

V

La época del Barroco se estima que se extiende en sus años centrales desde antes de 1590 a después de 1660 aproximadamente, si bien Moir subraya —por ejemplo— cómo Calderón «escribe para la escena hasta 1681 y Bances escribe en los dos decenios siguientes».[36] Además la historiografía ha observado durante el último tercio del Seiscientos un movimiento renovador en las ciencias (y en concreto en las ciencias médicas) que constituyó la raíz directa de lo que luego sería la ciencia española ilustrada; a partir de la idea explícita de nuestro atraso, tal movimiento se propuso un programa de asimilación sistemática de la ciencia moderna, y así el médico valenciano Juan de Cabriada —por ejemplo— manifestaba: «Es una regla asentada y máxima cierta en toda medicina, que ninguna cosa se ha de admitir por verdad en ella, ni en el conocimiento de las cosas naturales, sino es aquello que ha mostrado ser cierto la experiencia.»[37]

Por nuestra parte, creemos que hablando del barroco literario pueden ser distinguidas ocho generaciones de autores en el mismo, que habrían nacido —respectivamente— en los intervalos 1546-1560, 1561-1575, 1576-1590, 1591-1605, 1606-1620, 1621-1635, 1636-1650 y 1651-1665; a las cuatro primeras, que son las fundamentales, podemos llamarlas generaciones del alto Barroco (se trata de las hornadas de Cervantes y Mateo Alemán, Lope y Góngora, Quevedo y Tirso, y Calderón y Gracián), mientras que las

[33] Ibíd., *p. 4.* Cfr. *Juan Reglá,* Introducción a la Historia *(Barcelona, 1970), pp. 134-140, así como su capítulo de la* Introducción a la Historia de España *de vv.aa. (Barcelona, 1971[8]) «La hegemonía española», pp. 309-376.*

[34] *Hace agudas observaciones también para lo literario J. H. Elliott,* La España Imperial *(Barcelona, 1969[2]).*

[35] *Recoge tal estado de ideas J. L. Alborg,* op. cit., *p. 28. Aubrey Bell entendía por Renacimiento todo el período «de 1400 a 1700», delimitando en él sucesivos momentos diferenciados (A. F. G. Bell,* El Renacimiento español *Zaragoza, 1944, esp. pp. 23-26).*

[36] Op. cit., *en un razonamiento que ocupa las pp. 224-225.*

[37] *Vid. para todo esto el libro —que refunde en parte trabajos anteriores suyos— de José María López Piñero* Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII *(Barcelona, 1979), pp. 371 y ss. Ya Menéndez Pelayo, en observación sensata, notó que «es ley de la humanidad que cuando unos estudios suban otros bajen», y así la crítica histórica «cabalmente toca a su apogeo en los tiempos de Carlos II», M. Menéndez Pelayo,* La ciencia española, *II (Santander, MCMLIII), p. 17.*

otras cuatro (de ellas la primera es la de Nicolás Antonio, y la última la de Bances Candamo) pueden ser llamadas del «bajo Barroco». [38]

La civilización barroca, sus formas o modos culturales, surgen de una crisis social bien precisada por los historiadores; «nos hallamos, escribe Maravall, —no sólo en España, de donde tantas veces se ha dicho, sino en toda Europa— ante una época que, en todas las esferas de vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de crímenes, la relajación moral, las formas alucinantes de la devoción, etc. Todos esos aspectos son resultado de la situación de patetismo en la que se exterioriza la crisis social subyacente». [39] A tal clima de patetismo social hay que sumar una sensibilidad religiosa específica que hace ya años don Enrique Lafuente perfilaba con estas palabras:

> Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad [se plantea] los eternos y angustiosos problemas del hombre y, en primer lugar, los de su libertad y salvación, su responsabilidad y su miseria. El hombre ya no es aquel ideal señor del mundo, bello y sereno, que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus pasiones y sus contradicciones interiores, cuyo modelo nos traza la *Ética a Nicómaco*, sino una criatura teñida originalmente de pecado que sólo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su creador, valorada por una ascética severa.

El arte barroco, precisamente, expresa estas emociones de la época de la Contrarreforma. [40]

En todo este marco de crisis social la nobleza se instala como «élite de poder» predominante en la economía y la política, más allá —por tanto— de su sola calidad estamental; de ahí que la monarquía de los Austrias llegase a «una oligarquía en el orden sociopolítico, porque siempre hubo otros participantes detentadores de poder político —las altas jerarquías de la Iglesia y de la aristocracia—, porque tuvo que subordinarse a sindicatos de monopolizadores internacionales de poder económico, como los genoveses en el caso español, y porque, en ciertos momentos, el grupo de los altos señores llegó a imponerse a la única autoridad que, según el sistema oficial, podía reconocerse legítima, la del rey». [41]

[38] *De las generaciones que llamamos del alto barroco, las dos primeras son más «creadoras» y las otras dos más «acumulativas» (dentro —por supuesto— de su gran aliento creador).*

[39] *J. A. Maravall,* La cultura del Barroco *(Barcelona, 1975) p. 127. Esto, como se sabe, ya fue intuido por Ortega; vid. su «Velázquez»,* O. C., *VIII (Madrid, 1965 ²), pp. 451-661, en el que incluye una «Tabla de generaciones» bastante semejante a la que por nuestra cuenta hemos elaborado.*

[40] *Se trata —como es sabido— de la tesis de Weisbach, glosada por Lafuente en párrafo que cita J. L. Abellán,* Historia crítica, III *(Madrid, 1981), p. 52. Orozco, por su parte, ha subrayado el deseo del concilio tridentino de «que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo* instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, *sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo,* excitándole a adorar y aun amar a Dios»; *tal dirección «había de llevar —comenta Orozco—, de una parte, a un arte alegórico, didáctico y seductor, y de otra, había de lanzar necesariamente hacia un arte en el que se impusiera la sobrevaloración de lo expresivo, a un arte desequilibrado, deformador, no sólo de módulos y tipos, sino de la misma realidad» Emilio Orozco Díaz,* Manierismo y Barroco *(Salamanca, 1970) p. 47. Recuérdese como un dato más, en fin, que el* Guzmán de Alfarache *ha podido ser interpretado, en lo que respecta a su sustancia de contenido, en cuanto exposición de la tesis de la posibilidad de salvación de cualquier criatura, incluso la más miserable: cada uno puede salvarse —viene a decírsenos— dentro de su estado, y en virtud del libre albedrío humano; sintéticamente vid. E. Moreno,* Nosotros... *pp. 125-130.*

[41] *J. A. Maravall,* Poder, honor y élites en el siglo XVII *(Madrid, 1979), pp. 147-302: p. 195.*

La respuesta dada a toda esta crisis social y de la sensibilidad es hacer de la cultura un medio más de persuasión o integración en el sistema establecido de la sociedad. Existen unos grupos o élites de poder privilegiados y ricos, y bajo ellos el estado llano al que azotan la pobreza, las pestes y la guerra; para acallar los inconformismos y el desasosiego, «pensando en que los resortes de represión física quizá no bastan, se ven obligados los poderosos a ayudar y a servirse de aquellos que puede proporcionarles los resortes eficaces de una cultura; de una cultura en la que predominarán, congruentemente, los elementos de atracción, de persuasión, de compromiso con el sistema, a cuya integración defensiva se trata de incorporar a esa masa común que de todas formas es más numerosa que los crecidos grupos privilegiados, y pueden amenazar su orden». [42] De esta manera, en el caso conocido del teatro por ejemplo, se exalta cerradamente la monarquía señorial y a cambio en la inventiva dramática se procede con toda imaginación y novedad, produciéndose así en la cultura del barroco «el anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa en la insaciada utilización de libertad que, en algún sector de la existencia, a los hombres del XVII les ha quedado». [43] No obstante no hay que entender las cosas excluyentemente, y ha de tenerse siempre presente lo que en el espectáculo teatral había de diversión y atractivo; por eso estamos del todo de acuerdo con el fondo de estas palabras que con absoluta gracia pronunció Francisco Rico en un coloquio profesional sobre el tema:

> El común denominador que lleva a diversas clases al teatro... es lo que ha llevado siempre a la literatura, es decir, lo que nos ha llevado siempre a todos a la literatura y al teatro: la intención de pasar un rato divertido, leyendo cosas agradables o viendo cosas bonitas, hombres apuestos, chicas guapas (que son un atractivo, por supuesto, no sólo para el público masculino, sino, muy en particular, para el público femenino). Entonces diría que... lo que resta es preguntarse primero por los medios estéticos para conseguir semejante fin, y sólo en un segundo nivel de análisis,... cabe empezar a buscar los diversos reflejos ideológicos, las expectativas económicas, los ideales de sociedad que secundariamente aglutinan en el corral de comedias al público entero, sin excluir a la delincuencia, que además de hurtar bolsas, no dejaría de prestar ojos a la belleza de las Amarilis y al movimiento escénico. [44]

Manierismo y barroco son dos movimientos que se suceden de modo inmediato, aunque con complejidades y no delimitadamente; Hauser apunta que se da manierismo literario desde el último cuarto del Quinientos, penetrando luego el estilo en el Seiscientos. [45] Los manieristas se caracterizan por su postura intelectual o técnica, es de-

[42] *Maravall,* La cultura..., *pp. 88-89.*

[43] Ibíd., *p.456. Giulio Carlo Argan ha subrayado también lo que de ideológico cohesionador tuvieron las artes barrocas: «El mismo hecho —escribe— de que el fin deseado de las poéticas barrocas sea la maravilla, que implica la suspensión de la facultad intelectiva, demuestra sobre qué zonas de la mente humana se propone actuar la propaganda mediante la imagen: sobre la imaginación precisamente, considerada como fuente o impulso de los "afectos" o de los sentimientos que a su vez serán el impulso para actuar... Importa... el vivo interés de persuadir de que ciertas cosas son útiles y deben hacerse, otras perjudiciales y no deben hacerse, esto es... el deseo de formar grupos de hombres solidarios en las mismas creencias y opiniones». G. C. Argan,* La Europa de las capitales *(Barcelona, 1964, pp. 23 b y 33 b). En general comp. E. Orozco,* El teatro y la teatralidad del Barroco *(Barcelona, 1969), y también* cfr. *J. Reglá,* Introducción a la Historia de España, *pp. 379-432: «La crisis del siglo XVII.»*

[44] *F. Ruiz Ramón, coord.,* II Jornadas de Teatro clásico español *(Madrid, 1980), p. 115; en este volumen el prof. Maravall expone otra vez sus ideas en el artículo «Sociedad barroca y comedia española», pp. 35-60.*

[45] *A. Hauser,* Literatura..., *p. 13. Orozco —por su parte— advierte también cómo la simultaneidad de lo manierista y lo barroco ha de darse a veces* (Manierismo..., *p. 175).*

cir, esteticista, y así buscan la consciente complicación, la dificultad por la dificultad, que lo mismo se manifiesta en el pluritematismo que en el artificio compositivo: pluritematismo y preterición del asunto central o complejidades estructurales resultan en efecto, rasgos de las composiciones manieristas; [46] el artista del manierismo se encuentra, pues, con el espíritu abierto a lo teórico y especulativo de la creación de la obra bella, entregándose a una especie de arte por el arte en cuanto tal. [47] Matizando unas palabras del propio Arnold Hauser, podemos decir que la literatura manierista no tanto aporta un contenido a las formas cuanto lo extrae de ellas. [48]

Manierismo y barroco se diferencian en cuanto que uno es, como decimos, intelectual y el otro emocional: «Una obra manierista surge por la adición de elementos relativamente independientes, manteniendo su estructura atomizada, mientras que en una obra barroca se impone siempre, de alguna manera, un principio de unidad», por lo que la primera se encuentra llena de vivencias culturales y la segunda resulta más espontánea. [49] Para el barroco —advierte Argan— «lo bello no es... una forma bien definida en sus contornos, en sus proporciones, en su plástica, en sus colores, sino la indefinida imagen que se precisa por un instante en nuestra imaginación frente a una situación generalmente dramática». [50] En fin, la trayectoria artística Renacimiento-manierismo-barroco puede notarse en el caso propuesto por Orozco de que Garcilaso se refiere a la *dulce habla,* Herrera alude a la «armonía de Angélica sirena/ que entre las perlas y el coral respira», y Góngora escribe de la mujer granadina: «Y tan dulces de lenguaje/ que dirás que entre sus perlas/ destila Amor sus panales.» [51]

VI

Cuando la historiografía mira al Setecientos se halla de acuerdo en que ya para 1680 el peor momento de la decadencia ha pasado, y así se estima que la recuperación española se hace cada vez más consistente hasta alcanzar el momento alto del reinado de Carlos III. [52] Desde el punto de vista literario ya está visto cómo Bances escribe en los

[46] *Manierismo... pp. 176 y 192.*

[47] *E. Orozco, «Características generales del siglo XVII», en J. M. Díez Borque, coord.* Historia de la Literatura española, II (Madrid, 1975), pp. 15-125: p. 73; Franzsepp Würtenberger, El Manierismo *(Barcelona, 1964) p. 165. Este trabajo de Orozco es especialmente rico en sugerencias, por lo que nos permitimos remitir sin más a su lectura.*

[48] *A. Hauser,* Literatura..., *p. 40. El prof. Enrique Moreno subrayó con inteligencia lo que de manierismo hay en el* Quijote *(la idea del loco discreto, los ecos de obras literarias anteriores...,) en sus* Reflexiones sobre el Quijote *(Madrid, 1968), pp. 117 y ss.*

[49] *Hauser, pp., 17-18.*

[50] Op. cit., *p. 16 a.*

[51] *«Características...», p. 32; en general* vid. *A. García Berrio,* Formación de la Teoría literaria moderna, *II (Murcia, 1980), pp. 247-335. Sobre el modo de realismo barroco de Velázquez, por poner un caso de las artes plásticas,* cfr. *el estudio del propio Orozco* El barroquismo de Velázquez *(Madrid, 1965), e. gr. p. 141, y J. A. Maravall,* Velázquez y el espíritu de la modernidad *(Madrid, 1960) pp. 183-225 y (en ambas obras)* passim. *A cómo Velázquez dejaba traslucir —exaltadoramente— los valores carismáticos de la realeza se refiere Luis Díez del Corral:* Velázquez, la Monarquía e Italia *(Madrid, 1978) p. 77, etc. Por último comp. E. Orozco,* Mística, plástica y barroco *(Madrid, 1977).*

[52] Cfr. *también Antonio Domínguez Ortiz,* Sociedad y Estado en el siglo XVIII español *(Barcelona, 1976), pp. 104-116: «El ambiente intelectual en la primera mitad del siglo.»*

decenios finales del XVII, y conocido es también que la lírica barroca penetra en el XVIII; en los años veinte del siglo, no obstante, Feijoo da comienzo a la Ilustración temprana.

Lo «ilustrado» —efectivamente— constituye el sustrato de toda la centuria, [53] si bien las manifestaciones artísticas aparecen diferenciadas; desde mediados de siglo contamos con el rococó, hacia 1770 con el «prerromanticismo», y en las dos décadas finales con el neoclasicismo que pervivirá hasta los primeros decenios del XIX, teniendo en cuanta que entre 1770 y 1790 coinciden todas las actitudes dieciochescas y que rococó, prerromanticismo y neoclasicismo no constituyen —por tanto— fases rigurosamente sucesivas. En convergencia de conjunto con esta visión del profesor Joaquín Arce, [54] José Caso avanza las siguientes hipótesis:

> Los autores que nacen en torno a 1735, y cuyas obras principales se escriben entre 1760 y 1770, constituyen fundamentalmente el grupo rococó; los nacidos en torno a 1750, cuyas obras más importantes aparecen entre 1770 y 1790, forman un grupo de transición, educado en el rococó, pero que avanza al prerromanticismo o que anuncia el neoclasicismo; en los nacidos en torno a 1762, cuyas obras son posteriores a 1790, encontramos ya a los autores decididamente neoclásicos (...)
>
> El rococó dramático junta multitud de recursos típicos de las comedias barrocas con una regularidad que suaviza el dinamismo y la complicación (...)
>
> El prerromanticismo... en la literatura dramática es fundamentalmente la mal llamada comedia lacrimosa (...)
>
> El neoclasicismo... se acerca a las formas clásicas, a través en parte del barroco francés. Se evita toda complicación en la trama, se busca la naturalidad y la verosimilitud costumbrista, y el teatro, a través de caracteres más o menos universalizados, se aplica a la crítica social. [55]

Teniendo en cuenta discursos literarios y no literarios del XVIII, ha podido establecerse en ellos la ideología liberal que también presentan. [56] Maravall —que fue quien primero avanzó la hipótesis— ha podido documentar así una corriente de «opinión radical» dieciochesca para la que «la libertad es lo primero, originario y total; la autoridad, lo secundario, derivado y parcial», y que por eso pudo sostener un programa así: «Libertad, la más posible; autoridad la menos posible. Libertad, toda menos la que haga falta sacrificar para mantener la convivencia; autoridad, solamente la necesaria para garantizar ordenadamente esa convivencia. Y para garantizar la aplicación de estos principios, un sistema de participación ciudadana, por respresentación.» [57] Se trata —como decimos— de una ideología liberal ya en la Ilustración española, esto es, de una mentalidad burguesa anterior al proceso revolucionario francés.

[53] Vid. *varios párrafos precisos sobre la filosofía de la Ilustración en M. Artola,* Los orígenes de la España contemporánea *(Madrid, 1959) I, pp. 17-22.*

[54] *Hemos sintetizado la idea de fondo de su libro* La poesía del siglo ilustrado *(Madrid, 1980);* cfr. *además, J. L. Alborg,* Historia..., *III (Madrid, 1975), pp. 381-394.*

[55] *J. Caso González, «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII»,* La poética de Jovellanos *(Madrid, 1972), pp. 15-42: pp. 41-42.*

[56] Vid. *la tesis de Antonio Elorza* La ideología liberal en la Ilustración española *(Madrid, 1970), y su recopilación de textos* «Pan y Toros» y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII *(Madrid, 1971).*

[57] *J. A. Maravall, «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español»,* Revista de Occidente, *2.ª época, julio 1967, pp. 53-82.*

VII

La crítica ya hemos visto que sitúa en la década de 1770 la aparición del que llama «prerromanticismo»; Russell Sebold ha insistido especialmente en ello. Obras de Cadalso, de Jovellanos o de Cándido María Trigueros, en efecto —muestra este estudioso—, hacen que el que mejor debe llamarse primer romanticismo español date de los primeros años de esa década de 1770: «El desesperado lírico —escribe— que en la anacreóntica "En lúgubres cipreses" quiere que se "diga al orbe/ la pena de Dalmiro", Tediato en las *Noches lúgubres,...* Torcuato en *El delincuente honrado,* y Amato en *El precipitado,* todos ellos... sienten ya un auténtico *fastidio universal.*» [58] Acerca del romanticismo literario en España, pues, cabe concluir que, a) entre 1770 y 1800 se da el primer romanticismo español; b) por unos treinta años se interrumpe «debido a las represiones antinapoleónicas de los últimos años del reinado de Carlos IV,... al espíritu de partido que regía a todos durante el reinado de José I, y... a las represiones casi continuas del reinado de Fernando VII»; c) de 1830 a 1860 y más allá se extienden el segundo romanticismo y el posromanticismo. [59]

Desde el punto de vista de la historia global se han señalado en la primera mitad del XIX tres fenómenos primordiales coincidentes como son la revolución liberal-burguesa, la revolución industrial y el propio romanticismo. Artola identifica estos rasgos en el tipo de pensamiento romántico:

— Se busca no el conocimiento generalizador sino la plena captación de la realidad singular, de lo diverso o específico. [60]

— Lo real está concebido como devenir. [61]

[58] *«Los experimentos de 1773-1774 —remacha Sebold— representan, en una palabra, el arranque del* primer romanticismo español. *Cadalso, por ende, no es, como se ha solido decir, un "romántico antes del romanticismo", sino sólo* uno *de los manifestantes y practicantes del* primer romanticismo español. *R. P. Sebold,* Trayectoria del romanticismo español *(Barcelona, 1983), pp. 123 y 126. Respecto a la aludida anacreóntica de Cadalso, dice en otro momento: «La reelaboración del universo a la imagen del yo del poeta y la emergencia del panteísmo egocéntrico que había de caracterizar a la poesía romántica se hacen cada vez más notables en esta "anacreóntica", según uno tras otro se van negando los diversos rasgos de la naturaleza neoclásica mediante proyecciones sensoriales de otros rasgos que son los contrarios de los primeros: ceden los pámpanos a los cipreses, la voz del jilguerillo a la del cuervo, el murmullo del arroyo al fragoso golpeo de las olas contra un peñasco, los corderos a los leones, la luz del sol y la luna a negras sombras, y el tañido de las flautas pastoriles a resonantes truenos».* Ibíd., *pp. 96-97.*

[59] Ibíd., *p. 127. Sebold tiene propuestos también nombres distintivos para los dos romanticismos españoles, y ha sugerido que el dieciochesco se llame* romanticismo, *y el decimonónico* romanticismo manierista, *«porque en éste sólo se exageró la ornamentación romántica de tipo externo sin que su visión del mundo variase por ello de la del romanticismo setecentista».* Ibíd.

[60] *Alborg subraya lo que de «creador» —y no meramente «imitativo»— hay en el espíritu romántico, y escribe: «De aquí el nuevo énfasis en lo subjetivo y lo ideal frente a lo objetivo y lo real, en el proceso de la creación más que en sus efectos, en los motivos más que en las consecuencias, en la espontaneidad y sinceridad del propósito más que en lo correcto del resultado. De aquí, igualmente, la insistencia en la actividad, la protesta contra toda limitación de la vida, el elogio a todas las formas hostiles a lo dado, el culto al héroe cuya obra es sagrada como tal, no por su utilidad social y práctica, sino como imposición de una personalidad. La autoinmolación por una causa es lo sublime, no la validez de la causa en sí misma. De aquí, finalmente, la sublimación del artista como la más alta manifestación de un espíritu activo, pobre, solitario, desgraciado quizá, pero independiente, libre, espiritualmente superior a los filisteos que le atormentan.». J. L. Alborg,* Historia..., *IV (Madrid, 1980), p. 18.*

[61] *«El cambio ya no es, pues, —glosa el mismo Alborg— un valor negativo, sino positivo, no es el castigo del hombre, sino su oportunidad; lo que no es perfecto, puede llegar a serlo; la misma perfección ya no es deseable,*

— Frente a la idea del progreso, cada etapa de la Historia se valora en sí misma y vale por tanto por ella.

— Se concibe que no cabe la realización individual al margen de la sociedad o de la tradición. [62]

VIII

Literariamente la diferencia entre las dos mitades del XIX se estima clara, siendo la novela la forma artística más importante de esa segunda mitad y resultando el posromanticismo perceptible antes que nada en la poesía. Para los años noventa de la centuria empiezan ya a publicar los autores del Noventayocho (Unamuno, Ganivet, Maeztu, Menéndez Pidal,...), con lo que entramos en la literatura contemporánea en sentido estricto, esto es, la coetánea a (algunos de) nosotros.

Histórico-culturalmente se llama período o época del positivismo al que arranca de 1848, que muestra en sí el progreso que suponen los bienes de consumo incrementados, pero que también lleva a la explotación del hombre por el hombre y al crecimiento de los medios destructivos. [63] Nos encontramos desde luego en el momento de primacía de las ciencias naturales en los ámbitos del saber, y por ello el lema utópico es el de «amor, orden, progreso»; así mismo es el momento en que «la cultura occidental se descentraliza respecto de los dos polos, el francés y el anglosajón, que durante dos siglos habían regido la vida espiritual europea. Los mundos italiano, ibérico, eslavo y escandinavo se hacen miembros imprescindibles de un área cultural única y diversa: Europa».

Respecto de España Vicens subrayaba que el krausismo arraigado en la Universidad de Madrid en los años finales del reinado de Isabel II dio vida «a un espiritualismo laico, de orientación pedagógica y democrática, que había de ejercer profunda huella en el futuro de la cultura española», e interpretaba que el intelectualismo de los hombres del 68, aunque abrió cauce a la anarquía, resultó tan comunicativo, que sobrevivió a su fracaso político e impregnó las raíces de la Restauración. [64] Por su lado Jover apunta, refiriéndose a la década de los años setenta y a la de los ochenta: «El estudioso de esa manifestación señera de la cultura española en tiempo de la Restauración que es la novela, sabe bien la diferencia de maduración que media entre lo escrito en una y otra década: ...de la construcción "ideocrática" expuesta en blanco y negro, al hondo análisis de los problemas presentes en la conciencia moral de clases medias.» [65] Ade-

sino la imperfección, porque permite, con la posibilidad de cambio, la novedad. No hay patrones fijos y todo puede ser ya verdadero: toda obra de arte, por ejemplo, crea un nuevo patrón, tiene su propia ley estética.» Ibíd. *p. 17.*

[62] *Miguel Artola, «Cultura del romanticismo», en P. Laín,* Historia universal..., *V (Barcelona, 1973), pp. 153-163.*

[63] *Recogemos algunas observaciones de J. M. Jover, «Visión sinóptica de la cultura del positivismo»,* Historia universal..., *VI (Barcelona, 1974), pp. 1-9.*

[64] *Jaime Vicens Vives,* Historia de España y América, *V (Barceloña, 1971 [2]), pp. 365 y 374.*

[65] *José María Jover, «La época de la Restauración», M. Tuñón de Lara, dir.,* Historia de España, *VIII (Barcelona, 1981), pp. 269-406: p. 272.*

más, la novela entrará luego en un espiritualismo social y cristiano por inducción de los autores rusos. [66]

La época del positivismo y krausismo de la cultura española coincide con un nuevo auge de las letras que arranca de 1854 (por poner una fecha simbólica) y se prolonga hasta los inicios de la guerra civil; este auge, más las cumbres medievales de un Juan Ruiz o un Fernando de Rojas, y la eclosión posterior poética, novelesca y teatral del «Siglo de Oro», constituyen los momentos seguramente más altos de las letras españoles; merced a ellos estampaba ya Américo Castro, al inicio de su *España en su historia,* este juicio acerca del mundo hispano-portugués: «El nivel de su arte y su literatura y el valor absoluto de algunos de sus hombres continúan siendo altamente reconocidos; el de su ciencia y su técnica lo es menos; su eficacia económica y política apenas existe.» [67] A la cronología interna de esta «Edad de Plata» a la que aludimos nos hemos referido en otro artículo que nos permitimos mencionar como complemento necesario de estas páginas. [68]

La literatura que se hace después de la guerra civil es ya literatura actual o de hoy, es decir, la que se sigue haciendo; a ella está dedicado, por ejemplo, el tomo VIII de la colectiva *Historia y crítica de la Literatura española,* [69] si bien —y quizá sea inevitable, por la falta aún de perspectiva— en tal tomo se concede al período y a sus nombres un relieve desproporcionado respecto a épocas anteriores. [70]

IX

En los párrafos anteriores quedan notados hechos como los siguientes:

1. Una serie literaria se periodiza según épocas y estilos, pudiéndose distinguir también en su interior generaciones y escuelas.

[66] Vid. *Angel del Río,* Estudios galdosianos *(New York, 1969), pp. 63-67. Sobre romanticismo, realismo y naturalismo escribía don Samuel Gili Gaya con su claridad reconocida: «Suele presentarse al* realismo *observador como algo abiertamente opuesto al espíritu romántico; sin embargo, aquél no hace más que transformar la visión sonrosada e idealizadora de la vida rural y de las costumbres locales en una observación más rigurosa... Entre el realismo y el naturalismo no hay sólo una diferencia de grado: el realismo utiliza lo real como elemento de belleza; el naturalismo invierte los términos, y piensa que todo lo real ha de ser bello.»* Iniciación en la Historia literaria universal *(Barcelona, 1979 [13]), p. 211.*

[67] España..., *p. 19.*

[68] *Forma capítulo ahora de unos* Conceptos de Crítica literaria *que tenemos en imprenta, con el título de* «La Edad de Plata *(1854-1936). Razones de un concepto y una cronología»; puede verse ya la nota «El concepto de* Edad de Plata», Los géneros literarios y otros estudios de Filología *(Madrid, 1982), pp. 152-154. Entre los planteamientos globales de otros autores* cfr. *el capítulo dedicado a «La literatura» de la* Historia general de España y América *XVI/1 (Rialp, Madrid, 1982), pp. 61-133, que escribe José María Martínez Cachero, y para el período 1902-1939 José Carlos Mainer,* La Edad de Plata *(Madrid, 1981 [2]). Apunta bien —por ejemplo— los «géneros literarios» del «escritor» Manuel Azaña, Carlos Seco, «Azaña: anverso y reverso de su figura histórica»,* Cuenta y Razón, *1, 1981, pp. 41-54.*

[69] *(Barcelona, 1981), 719 pp.*

[70] *Sobre la época de Franco existe un agudo libro de interpretación global más cualitativa que cuantitativa que debe añadirse a todos los otros citados en la* Historia y crítica..., *VIII:* 40 millones de españoles 40 años después, *de Amando de Miguel (Barcelona, 1976). Es llamativa —digamos de paso— la sobrevaloración de lo contemporáneo a que asistimos en los estudios históricos y literarios, y el escaso número —por ejemplo— de medievalistas, cuando cualquier logro estético vale independientemente de su fecha; lo decimos, por supuesto, en primer término en cuanto autocrítica, al ser nosotros también profesionales de la filología.*

2. Literatura española medieval es la que va desde los primeros textos al inicio de la época de los Reyes Católicos, si bien se dan entonces todavía autores y obras «medievales» y asimismo autores de transición.

3. El Renacimiento hispano transcurre entre las dos últimas décadas del Cuatrocientos y finales del Quinientos, en que se van manifestando ya las formas manieristas y barrocas.

4. La época del Barroco va desde fines del Quinientos a finales también del XVII, penetrando sus letras hasta el XVIII.

5. Rococó, primer romanticismo y neoclasicismo se manifiestan sucesivamente en la segunda mitad del Setecientos. El primer romanticismo data, en efecto, de los años iniciales de la década de 1770, y hasta 1800; segundo romanticismo y posromanticismo se extienden sucesivamente a partir de 1830.

6. La segunda mitad del XIX está ocupada además por el realismo-naturalismo; en la década de los años noventa empiezan a publicar ya los autores del Noventayocho, están escribiendo los poetas premodernistas, etc. Hubo en los días finiseculares —sintetiza Martínez Cachero— «y al comenzar el siglo XX una misma actitud de insatisfacción frente al estado de nuestras letras que se manifestó como voluntad de ruptura —contra la poesía de Núñez de Arce y de sus discípulos, contra la novela del realismo-naturalismo, contra el teatro de Echegaray— y de cambio —la poesía modernista, la nueva novela que hará acto de presencia en 1902, la exaltación del dramaturgo Benavente». [71]

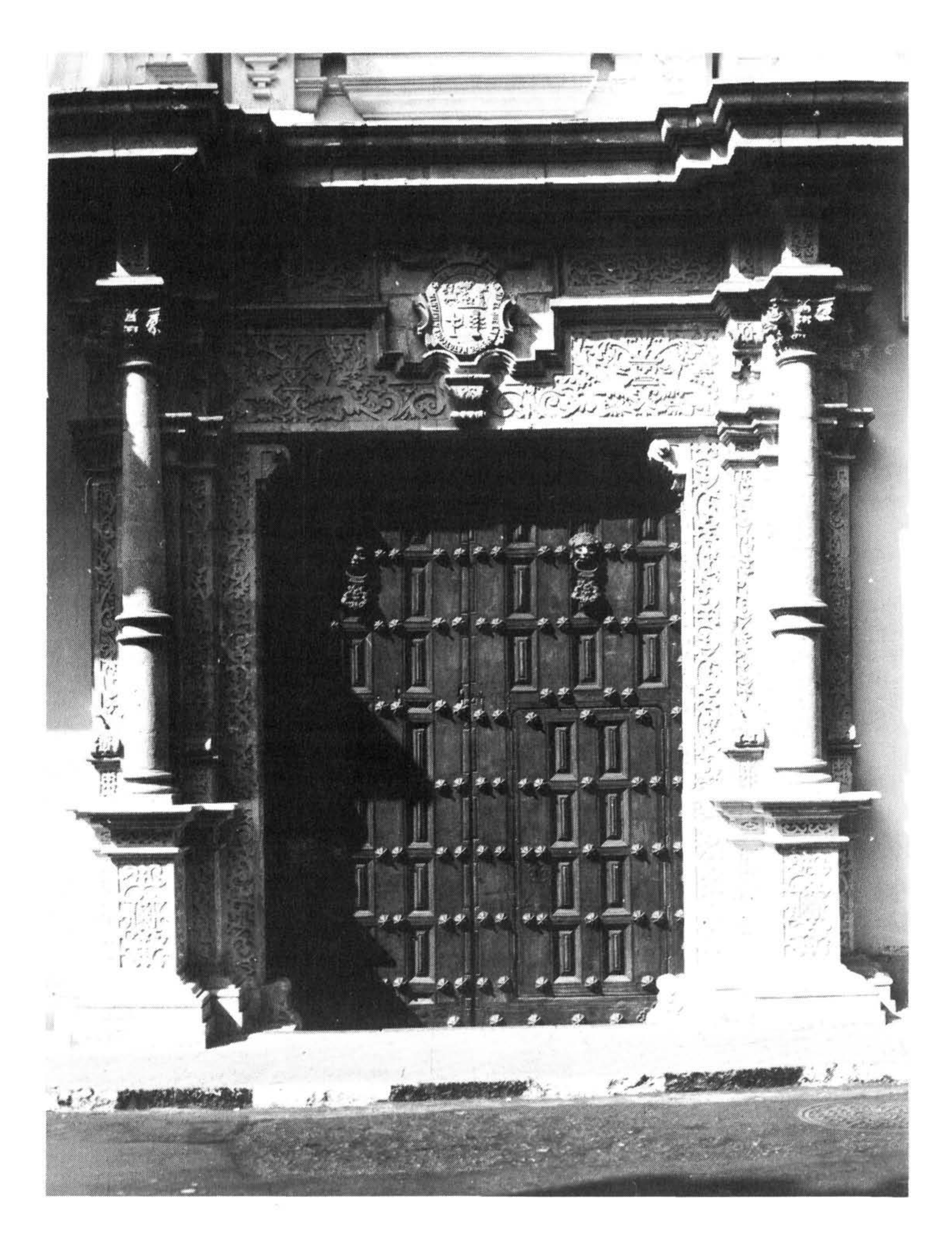
7. Los más altos logros de las letras españolas son los constituidos por algunos autores medievales (entre ellos Juan Ruiz y Fernando de Rojas), por el «Siglo de Oro» —particularmente cimero a comienzos del Seiscientos—, y por la Edad de Plata del último tercio del XIX y primero del XX. [72]

Francisco Abad

[71] Loc. cit., *p. 87 a.*

[72] *Tratan del lugar de las letras españolas en la literatura universal —por ejemplo— Federico Sánchez Escribano, «Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial»,* Bulletin of the Comediantes, *XIII/I, 1961, pp. 1-3, y Dámaso Alonso, «La novela española y su contribución a la novela realista moderna»,* Cuadernos del idioma, *I/1, 1965, pp. 17-43.*

CONMEMORACIONES



Garcilaso Inca de la Vega o el tiempo histórico

La idea de nación peruana como proyecto, con sus problemas y posibilidades, comienza a perfilarse desde el momento en que Garcilaso de la Vega se pregunta sobre el sentido de la nueva patria, y busca responderse, desde la perspectiva colonial, la pregunta sobre *¿qué es el Perú?* Desde ahí nos vienen este reto y esta tarea, pasando por los ideólogos de la Emancipación, hasta llegar al presente siglo, en el que se sigue debatiendo sobre el significado de la identidad de nuestra nación. Francisco García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, Mariátegui, Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez, Porras Barrenechea, Basadre y tantos otros intelectuales, cada uno desde su posición de clase y su propia perspectiva histórica, han pensado la historia del Perú a partir de estas preguntas ¿Quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿hacia dónde vamos? ¿hacia dónde no debemos ir? En tal sentido, cada pensador ha dejado mucha literatura sobre esta realidad «dulce y cruel», como dice Basadre.

Nunca como hoy —época de desconcierto y de envolvente crisis que mina nuestros fundamentos—, la lectura crítica de ciertos libros basamentales de nuestra cultura resulta de perentoria necesidad. Tal es el caso de la obra del Inca Garcilaso de la Vega. La presencia de su mensaje americanista debe ser recordada y remarcada porque, de alguna forma, el perfil del Nuevo Mundo se encuentra diseñado a partir de su vida y de su obra.

La de Garcilaso es una personalidad de *promisoria síntesis antropológica,* donde se da el encuentro o el vislumbre del inicio de la consumación de dos culturas totalmente diversas, contradictorias y hasta antagónicas: tanto en el espacio como en el tiempo histórico. También simboliza la apertura de un *nuevo ser:* de nuestro ser mestizo, núcleo histórico de lo americano. Pero a Garcilaso no hay que verle como una realidad acabada porque, como escribe Carlos Daniel Valcárcel, él «... es el producto *impreciso* de nuestro ser social de *transición,* porque no es la representación de algo estructurado, sino más bien, la promesa fecunda en direcciones potenciales que las generaciones posteriores estarían —y están— en el sagrado deber de desarrollar [1].

Considerado como uno de los principales mestizos americanos y, espiritualmente, como el primer peruano, en su persona se funden dos razas: la conquistadora y la conquistada. Con él se funda un nuevo sentir, se inaugura una nueva concepción o visión de la vida; a partir de su *tragedia* brota el ser mestizo como *posibilidad* y *proyecto.* Con

[1] *Veáse,* Garcilaso Inka (ensayo sico-histórico). *Compañía de Impresiones y publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián; Lima, Perú, 1939, p. 130.*

su época nace la difícil marcha hacia la conciliación de dos culturas históricamente disímiles: la *incaica* y la *hispánica.* Aquí se encuentran las raíces de la *cultura de la dominación,* según el filósofo peruano Augusto Salazar Bondy. Es decir, dos estilos de vida con su propio temperamento y matices humanos: el *americano* y el *europeo.* En este mensaje dual y desgarrado de la obra de Garcilaso, radica el secreto del escritor, dice Luis Alberto Sánchez[2]. Porque la obra de Garcilaso aparece, ante el concierto de la llamada *historiografía de Indias,* como *testamento* y *testimonio.* Como testamento nos deja ver a través de sus relatos lo que fue la sociedad incaica hasta antes de la llegada de los invasores; es documento de un pasado que *fenece* y de *vigencias* que se derrumban para ser negadas y suplantadas por otras venidas desde *fuera.* Se produce el fenómeno del «extrañamiento» o del «enajenamiento» de nuestra cultura. De ahí que se explique su sospechosa parcialidad y su proclive utopismo en la primera parte de *Los comentarios reales.* Como testimonio, documentaliza sus vivencias, sus recuerdos, sus conversaciones y apreciaciones, partiendo siempre de un personal «yo vi», «yo estuve», «yo fui» o «yo conocí». En esta segunda parte de *Los comentarios reales* (o *Historia General del Perú),* estamos ante un escritor conocedor de su trabajo *heurístico,* lejos del cronista crédulo de la primera parte. Garcilaso apunta, por vez primera, la realidad honda y subyugante de una *patria* americana que se gesta en busca de su propio horizonte; aquí la crónica de la conquista y de la epicidad turbulenta de las guerras civiles, además de ser escritas con líneas plenas de ternura y emoción, también son estructuradas conservando un equilibrio general, lejos de la parcialidad del legendario recordar[3].

[2] *Véase su libro:* Garcilaso Inca de la Vega. Primer criollo. *Constituye una de las biografías más documentada, y más amenas que se han escrito sobre el Inca; de orden psicologista que penetra en la urdimbre secreta de su nostalgia y desgarramiento existencial. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile 1945, 258 pags.*

[3] *Para la ubicación de Garcilaso veamos la clasificación de los cronistas, según algunos autores: Luis Alberto Sánchez los clasifica en:*

a.— Típicos cronistas *(Cieza de León y sus congéneres; y Garcilaso).*
b.— Cronistas doctrineros o catequistas *(religiosos).*
c.— Cronistas doctores *(o políticos): Matienzo, Acosta, Sarmiento, Montesinos.*

El historiador Markham, los clasifica en:
a.— Cronistas: — Soldados
— Geógrafos
— Logistas
— Religiosos
b.— Cronistas mestizos (entre ellos Garcilaso).
— Indios

El historiador peruano Riva Agüero, los clasifica en:
— Cronistas: — Españoles
— Peruanos
— Mestizos (Garcilaso y Blas Valera)
— Cronistas de Convento

El historiador francés Louis Baudin, los clasifica en:
— Cronistas: — Los que conocieron el Imperio.
— Los que llegaron después de la caída.
— Los que nunca vinieron al Perú.
— Los que asistieron a la colonización.
— Los españoles que vinieron en el siglo XVII.
— Los que recogieron en el terreno los relatos (entre ellos Garcilaso).

Santisteban Ochoa, los clasifica en:
a.— Cronistas del Imperio (Garcilaso, Blas de Valera, Huamán Poma de Ayala).
b.— Cronistas del Descubrimiento (Xérez, Andagoya).

Nuestro autor aparece pues, como un escritor de la *crisis* y *decadencia;* su prosa refleja la conmoción de un mundo que se va inexorablemente y de un mundo que *adviene* también inexorable, pero confusamente. De su *pesimismo* y aturdimiento surge *una nueva alma:* el alma americana. Un alma desgarrada. Su sangre es su tinta. Su pluma instaura un temple de ánimo. Su narración fisonomiza el futuro rostro antropológico del nuevo hombre americano. Garcilaso no es un historiador de erudición lógica, racionalista, con esquemas conceptuales interpretativos, sino más bien, como dice José Durand, es un «historiador-poeta»[4]; es un historiador con actitud romántica e intención vital porque en su obra se da una marcada «proclividad a la confidencia, el egocentrismo, el predominio emotivo sobre el racional o lógico, la melancolía, la nostalgia, la libertad en la forma de expresarse y de componer los elementos internos de la alocución»[5]. Pese a que muchos de sus textos están construidos con gran imaginación, Garcilaso no inventa, no crea. *Recrea* una serie de acontecimientos vividos o contados; modelando datos proporcionados para dar solidez a su versión; es que la terca realidad se impone a su juicio y fe de cronista; es historiador de certezas (aunque arbitrariamente contempladas) porque se limita en gran parte a recoger (recolectando, coleccionando y seleccionando) la tradición cuzqueña imperial y los sucesos del asentamiento de la conquista.

Cuando se refiere a su lado materno, su amor filial se traduce en cariño nostálgico, elegíaco, confidencial y lamentativo[6]. Declara el Inca escribir la primera parte de *Los comentarios reales,* para honrar la memoria de su madre india. Y cuando habla de su lado paterno su amor se traduce en orgullo, majestuosidad y seguridad. Dice escribir la segunda parte de *Los comentarios reales,* para enaltecer el recuerdo de su padre el

c.— Cronistas de la Conquista (Pedro Pizarro, Xérez, Molina).
d.— Cronistas de las Guerras Civiles (Palentino y otros).
e.— Historiadores y costumbristas del Virreynato.

El historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, los clasifica en:
a.— Cronistas del Descubrimiento.
b.— Cronistas de la Conquista.
c.— Cronistas de las Guerras Civiles.
d.— Cronistas del Incario:
- *Cronistas pre-toledanos.*
- *Cronistas toledanos.*
- *Cronistas post-toledanos.*

e.— Cronistas particulares.

Veáse, Sánchez, Luis Alberto: La literatura peruana, *P. L. Villanueva Editor; tomo I, pp. 224-227; 1973, Lima, Perú.*

[4] *Véase su obra:* El Inca Garcilaso, clásico de América. *Edit. Sepsetentas, Méjico, 1976, p. 35.*

[5] *Sánchez, Luis Alberto:* ob. cit., *p. 247.*

[6] *«Nosotros desconocemos —dice el historiador Pablo Macera— las diferencias de edades que existían entre el padre de Garcilaso, García Lasso de la Vega y su madre Isabel Chimpu Ocllo; pero es muy posible que la brecha fuera muy grande por lo que la visualización que tendrá el propio inca, no tanto en la experiencia directamente vivida sino en la reconstrucción que realiza posteriormente en su recuerdo, cuando entiende lo que esto significa, será el encuentro de un elemento de abuso y aprovechamiento de su padre hacia su madre, que aparece como la víctima. Y eso marca su vida... para Garcilaso, un poco que su padre es un neurasténico que lo manipula para exculparse hasta el final... hasta el día de su muerte.» Véase:* Vida, pasión y muerte del mestizo Garcilaso. El caballo rojo, *suplemento dominical del* Diario de Marka; *nº. 82; Lima, 17 de enero de 1982, p. 9. Artículo recogido en* Las furias y las penas; *Pablo Macera. Mosca Azul Editores, Lima, Perú 1983; p. 371.*

conquistador[7]. Pero la significación de su obra «... va mucho más allá de estas modestas intenciones nacidas del amor filial. No las elevemos, pues, a fórmula simplista». Este bifronte canto filial está lleno de amargura también. «Quiere el Inca glorificar a sus dos estirpes, pero la gloria que les dé se hallará empapada en amargura»[8]. Desde esta perspectiva trágica y doblemente paradójica debe explicarse su *escepticismo* y resentimiento que opta por una escritura que tiende a aferrarse en el *pasado* (un tiempo *sido).* Pero frente a esta añoranza está otra perspectiva: la del *mañana,* de lo que *adviene* o está por venir. Este *éxtasis* de la *temporalidad*— para decirlo con palabras del filósofo Heidegger—, aparece difusamente previsto en su visión; es que el tiempo *presente* (lo que está siendo, lo que está sucediendo) es caótico y sombrío. Pero lo que «adviene» presupone necesariamente el «sido» y lo que «está siendo», porque el presente está envuelto, para la visión de Garcilaso, dentro de la tensión «estática» de futuro y pasado. Ahora bien: el «mañana», lo que está por venir todavía no existe como ámbito histórico; Garcilaso lo presiente, lo intuye[9]. Un poco como que el «mañana» está brotando de su tragedia personal. Garcilaso *es* el «mañana»; después de él, todos nosotros constituiríamos (constituimos) el rostro antropológico del Perú mestizo. Somos el futuro de Garcilaso. Desde esta realidad debe explicarse su fatalismo, sus esperanzas y sus expectativas.

Puede decirse que Garcilaso descubre su *patria* desde su soledad en la lejana España (país al que llega en 1561, es decir, a la edad de 22 años); tal vez el exilio y marginación acentuaron su vocación de escritor, dándole el horizonte necesario para contornear recuerdos y organizar asedios vertiginosos. Habla del Perú movido, como él mismo lo dice, por el «amor natural de la Patria». Sin embargo, sus comentarios no caen ni en el jingoísmo ni en la xenofobia.

Su sentimiento indiano se patentiza en la primera parte de *Los comentarios reales;* siendo la segunda parte, expresión de su sentimiento español, presentándose como *defensor de la fe* y exaltador de la conquista y los beneficios de la colonización y cristianización de América. Pero su visión mestiza le hace declarar que escribe para *deleite* de indios y españoles *porque de ambas naciones tengo prendas.* Inútil resulta pues seguir explotando a Garcilaso como símbolo de un hispanismo o indigenismo arbitrarios y antagónicos. Su presencia y su mensaje trascienden estos exclusivismos. Garcilaso ha perdido su patria como perdió su hogar. Es un hombre desamparado. «Será indio —escribe José Durand— para lo indio, español para lo español. También podrá ser español para lo indio o indio para lo hispánico. No es ni lo uno ni lo otro, ni es tampoco que su manifiesta complejidad espiritual sea una especie de doble personalidad enfermiza. Garcilaso podrá serlo todo, indio, español o lo que sea, porque es el hombre

[7] Comentarios reales, *parte II, libro VIII, cap. XXI. Librería e Imprenta Gil, S. A,. Lima, Perú 1945.*

[8] *Durand, José:* ob. cit., *pp. 23-24.*

[9] *También Jorge Basadre dice: «Cara al pasado de su pueblo y al pasado de su propia vida, el Inca, ciertamente no profetiza el porvenir de la patria ni la promesa de una vida mejor para todos los peruanos. Mas este dualismo es propio de la hora auroral a la que él pertenece. Y hay en él un misterio. El Perú como continuidad en el tiempo al enlazar los nombres de Manco y Pizarro.»* Meditaciones sobre el destino histórico del Perú. *Ediciones Huascarán, Lima, Perú 1947; p. 107.*

que ha perdido su patria[10]. Él representa el nacimiento trágico de un nuevo espíritu, el espíritu americano, mestizo en su sentir y latir. Y es así cómo desde entonces aparece con fuerza la idea de pensar al Perú en término de dos repúblicas antagónicas. El eminente historiador Pablo Macera, partiendo del concepto de *Cuerpo de Nación* que propone Miguel Maticorena (también historiador peruano) dice: «Desde el siglo XVI y en todo el curso del siglo XVIII los españoles pensaron al Perú en término de dos repúblicas: la de los indios y la de los españoles. Repúblicas que, en cierta medida, se correspondían a otras tantas naciones: la nación india y la nación española. Esta actitud implicaba no aceptar ciertas *realidades: se dejaba* fuera a los diferentes «mestizajes» y a la enorme realidad que constituían los esclavos africanos que, en Lima, llegaron a constituir casi las dos terceras partes de la población. Sin embargo, en el siglo XVIII, los españoles advierten las dificultades que tenía manejar así el país y deciden introducir el concepto de Cuerpo de Nación. Y si bien admiten una pluralidad de naciones crean una suerte de concertación entre ellas para impedir que el sistema colapse... ¡Existe una nación peruana! Esta afirmación, como puede fácilmente entenderse, tenía un carácter futurista. No se afirmaba la existencia de una cierta unidad nacional sino, por el contrario, la necesidad de crearla. Y entre los pocos historiadores que entienden este matiz se encuentra Jorge Basadre cuando piensa al Perú como un problema y al mismo tiempo como una posibilidad; cuando lo piensa en términos de futuro» [11].

Casi siempre Garcilaso se llama a sí mismo indio o Inca. Más exactamente *es* un *mestizo.* Como dice muy certeramente Luis Alberto Sánchez, «en Garcilaso se gritan la soberbia de ser hijo de una «coya» y la de provenir del ilustre linaje de Garcí Pérez de Vargas. Dos aristocracias, la de cobre y la de alabastro (aunque éste un poco atezado) se juntan en aquel «cholo» insigne, filo de dos razas señoriales, finura asiática envuelta en piel de oliva, símbolo del Perú mayoritario, casi diríamos del Perú entero [12]. Quienes ven en él un símbolo racial de conciliación, tan cerca de los españoles como de los incas, aseguran, con la visión idílica de lo colonial, que estaba orgulloso de ser *mestizo,* que se llamaba este nombre a boca llena y se honraba con él. Pero esto no es tan claro como parece. Cuando Garcilaso se refiere a sí mismo como mestizo, dice algo más: «A los hijos de español y de india o de indio y de española, nos llamaban mestizos por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos de indias; y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él. Aunque en Indias si a uno de ellos le dicen «sois mestizo» o «es un mestizo», lo toman por menosprecio» [13]. Como vemos, Garcilaso, declara honrarse con el nombre de mestizo, pero añade que éste ha sido impuesto por los españoles, que él lo acepta por respeto filial aunque también por su significación y que en las Indias puede ser insultante. De esta declaración podemos colegir que Garcilaso prefería ser llamado indio antes

[10] *Durand, José:* ob. cit., *p. 29.*

[11] *Véase conversaciones de Washington Delgado y Pablo Macera, sobre: «¿De qué cultura nacional hablamos?» Publicadas en el* Caballo Rojo. Suplemento dominical de El Diario de Marka; *n°. 85, del 27 de diciembre de 1981, Lima, Perú; pp. 16-17. En* Las furias y las penas, *pp. 211-212.*

[12] *Véase:* El Perú: retrato de un país adolescente. *Biblioteca Peruana; ediciones Peisa, 1973, p. 20, Lima, Perú.*

[13] Comentarios reales, *IX, 31. T. III; p. 202.*

que mestizo. A propósito de la significación de mestizo, dentro del contexto de Garcilaso, Pablo Macera arguye: «Existe algo que no es lo hispánico y que tampoco es lo autóctono». Algo difícil de precisar y que llamamos mestizo. Término muchas veces mal empleado, concepto muchas veces mal planteado y criticado pero que es importante mantener y revisar.

En el siglo XVII un indio era un tributario, el miembro de una comunidad que pagaba su contribución al Estado. Un español era alguien que, por el contrario, se encontraba libre de esta carga.

Un *mestizo* (subrayado por L. A.), por su parte, era un hombre, hijo, generalmente, de padre español y de madre india en una relación ilegítima, que deseaba ser español no sólo por la mayor estimación social que tenía el padre sino porque además era una forma de no pagar tributos. En otras palabras, negar a la madre era, en el siglo XVII, una forma de no pagar tributos y de no ser indio... un indígena tenía tierras y podía pagar los tributos mientras que los mestizos no tenían nada, salvo su resentimiento y su aspiración a no ser [14]. No olvidemos también que Garcilaso de niño y joven firmaba como Gómez Suárez de Figueroa, nombre que se vio obligado a cambiar luego en España (en 1586) por el de Garcilaso Inca (o Inga) de la Vega, como aparece en las dedicatorias de su traducción de los *Diálogos del amor, La Florida y Los Comentarios reales.* Pablo Macera plantea que el nombre de bautizo que recibe Garcilaso por parte de su padre, viene a tornarse en una gran humillación que sufre el Inca: «Por esta razón —dice Macera—, al momento del bautizo el padre de Garcilaso no le pone su nombre aunque sí uno de los de su familia: Gómez Suárez de Figueroa. Este hecho implica que el padre se siente contagiado del destino que le está adjudicando a su hijo porque si bien le da un nombre secundario dentro de su destino biográfico, le da uno de los mejores de su familia. Y al ponérselo lo está condenando, sin querer, a una de las más grandes humillaciones que sufre el Inca» [15]. Pero también con el mismo interés que prefiere llamarse Inca, Garcilaso pudo también recordar la otra mitad de su linaje y llamarse *español.* No lo hizo ni una sola vez, pese a que en 1596 redacta la descendencia o genealogía del famoso Garcí-Pérez de Vargas a la cual pertenecía su padre el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega. A propósito de ello Raúl Porras Barrenechea dice que el título exacto de este manuscrito de veintiocho páginas que deja Garcilaso, es *Relación de la descendencia de Garcí-Pérez de Vargas* [16]. Garcilaso quiere ser español, y quiere que se le trate como tal. «Garcilaso acepta —escribe Macera— el destino señalado por su padre y dice: «Soy un caballero español con limitaciones porque debo admitir mi condición de mestizo y de bastardo pero... (y se problematiza) existen otros en Europa que también son bastardos, como don Juan de Austria, hermano del Rey de España... ¿Por qué voy a continuar marginado? ¡Voy a jugar esa carta!». Y Garcilaso se la juega hasta el final. Hasta la mitad de su vida quiere ser español...¿y qué hace para ser español? Las más grandes porquerías que puede hacer un arribista, un *metèque,* y la peor...

[14] *Véase:* Vida, pasión y muerte del mestizo Garcilaso, *p. 8. Véase* Las furias y las penas, *p. 369.*

[15] Ibídem, *p. 9.*

[16] *Véase la reproducción facsimilar del manuscrito original, con un prólogo por Raúl Porras Barrenechea. Ediciones del Instituto de Historia, Lima, Perú 1951.*

combatir en España a mestizos igual que él. Garcilaso consigue ser capitán en España combatiendo a los mestizos y criollos de las Alpujarras... Y, además, enamora a la sobrina de Góngora, y él sabía quién era Góngora, y cómo sus pretensiones disgustaban a la familia... De repente, un día le tocan la puerta y le dicen: «De parte del señor marqués de Priego, usted no puede seguir llamándose como se llama. Usted no puede llamarse Gómez Suárez de Figueroa acá abajo en Montilla porque allá arriba el marqués se llama igual que usted. Y usted es demasiado inferior, demasiado porquería, peruano y mestizo, para llamarse igual que él. ¡Cámbiese usted de nombre!» [17] (reconstrucción imaginaria y riesgosa de Macera).

A partir de entonces tiene que llamarse Garcilaso de la Vega y ya no Gómez Suárez de Figueroa como lo bautizaron.

Además no olvidemos también que en los diálogos de infancia y juventud, Garcilaso pregunta a sus parientes: «¿Quién fue el primero de *nuestros* incas... ¿Qué origen tuvieron *nuestras* hazañas [18]. Es decir, la búsqueda de su identidad personal es angustiosa y el impulso nativista es manifiesto en su desesperación existencial.

Por otro lado, Garcilaso casi siempre nos recuerda que su obra es para los peruanos. Es básico, por ejemplo, el encabezamiento del *prólogo* de su *Historia general:* «Prólogo a los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú. El Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano. Salud y felicidad» [19]. Dedicatoria que prueba fehacientemente que su obra está dirigida a *nosotros,* los naturales del nuevo mundo. Lo cual no significa de ninguna manera que no esté escrita también para los *otros,* es decir, para quienes no son peruanos, como lo dice en otra cita: por dar a conocer al universo nuestra patria, gente y nación...» En efecto consigue lo que se propone, pues su obra encontrará acogida extraordinaria en Europa. De ahí el sentido universalista de sus escritos. Es que da a conocer al mundo europeo el mundo americano, a partir de sus recuerdos y de su fuentes teóricas europeas, como dice muy bien la investigadora norteamericana Frances G. Crowley en su obra *Garcilaso de la Vega inca and his sources,* publicada en los Estados Unidos en 1971 [20]. A propósito de este tema, el historiador Jorge Basadre, acota: «Los misioneros, los viajeros, los cronistas de la Conquista contribuyeron a fomentar el exotismo americanista.» Y no olvidemos que sólo de los *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso hubo más de doce ediciones francesas hasta 1780 [21]. Sin embargo, Garcilaso se empe-

[17] *Macera, Pablo:* art. cit., *p. 9. También en* Las furias y las penas, *p. 374.*

[18] Comentarios reales, *lib. I, cap. XV, p. 53.*

[19] Ibídem, *t. III, p. 235.*

[20] *Invitada por el Instituto Raúl Porras Barrenechea, de la Universidad Nacional de San Marcos de Lima, la doctora Frances G. Crowley dictó tres conferencias a fines del mes de marzo de 1981. El martes 26 de marzo y viernes 29, pronunció las conferencias* En las huellas de Garcilaso y Toponímicos en la obra de Garcilaso, *en el local del Instituto Porras. El mismo 29, en horas de la mañana, disertó sobre* El simbolismo de las ciudades de Garcilaso, *en la Academia Diplomática del Perú. La doctora Crowley, catedrática de Lengua y Literatura Española, Hispanoamericana y Francesa del Departamento de Lenguas Extranjeras de Southeast Missouri State University, ha enseñado en ese alto centro de estudios superiores, literatura española moderna y contemporánea, literatura hispanoamericana, el teatro de el Siglo de Oro, la novela en el Siglo de Oro. Ha hecho estudios de investigación literaria y lingüística sobre nuestro Inca Garcilaso de la Vega, como aquél que hemos citado.*

[21] *Basadre, Jorge:* ob. cit., *p. 223. A propósito de las traducciones de los* Comentarios reales, *Carlos Daniel Valcárcel da la siguiente noticia. Existen veinte traducciones al francés, siendo la primera del año 1633 y la*

ña en distinguirnos de sus demás lectores, de los extranjeros: «Nombrar las provincias —dice— en particular es para los del Perú, que para los otros reinos fuera impertinencia; perdóneseme que deseo servir a todos.»[22] Indudablemente tenía conciencia de su propio valor pero no era sino un indio, cuyo linaje materno ya no contaba en aquellas horas. Acotación importante es la que hace Macera respecto del valor de Chimpu Ocllo— madre: «Nosotros no podemos considerar —escribe Macera— si este hijo fue pensado por sus progenitores como el hijo, para repetir las palabras de Luis Valcárcel y Raúl Porras, de un conquistador y de una princesa incaica.» Lo más probable es, para hablar con franqueza, que esto no hubiera sido pensado y que para el padre de Garcilaso la joven quechua le gustara y punto. De modo que yo me atrevería a decir que aquello que el término *princesa cuzqueña* implica fue incorporado posteriormente para mejorar una relación que se consideraba simbólica para la colectividad. Al padre de Garcilaso simplemente le gustó una joven india»[23]. En ese momento Garcilaso era un hombre que pertenecía a un pueblo conquistado, enajenado: asumió su condición, fue un indio y lo repitió constantemente en su obra; orgullosamente se llamó el Inca. Nuestro autor descubre lo peruano y en ese momento lo peruano es lo colonial. La idea del *Nuevo Mundo* ha de configurarse desde este horizonte: como posibilidad, como proyecto. Como lo dice Aurelio Miró Quesada refiriéndose a la obra de Garcilaso: «Relato histórico, pero también retrato vivo de un país y de una época, la obra del Inca Garcilaso alcanza así no sólo su terminación sino su cumbre; y por su compartido amor a lo indio y lo español, a la sangre de Chimpu Ocllo y de Garcilaso el Capitán, a la tierra y los hombres del Perú, a la armonía y a la rebeldía, a la raíz autóctona y a la cultura de vuelo universal, sienta las bases de la nacionalidad peruana y logra el primer ejemplo glorioso de un mestizo (racial y espiritual) en el *Nuevo Mundo Americano.*»[24] La trascendencia de Garcilaso se sitúa pues, dentro del horizonte de este nuevo mundo porque es considerado, para decirlo con palabras de Raúl Porras Barrenechea, como «el primer mestizo biológico y espiritual que aparece en el escenario intelectual de América»[25]. Y por ende sigue la idea de Porras, «el primer peruano por su sentimiento de la tierra y del paisaje y por la fusión de las dos razas antagónicas de la conquista y de los legados y tradiciones espirituales de ambas». Siendo *Los comentarios reales* «... fruto de ese doble aprendizaje y de ese trágico dualismo espiritual...»; obra que nace como la «más representativa del espíritu peruano, la que podría llamarse el primer va-

segunda de 1830. Cuatro traducciones al inglés, la primera en 1625 y la cuarta en 1869. Al alemán, existen seis traducciones, la primera en 1753 y la sexta en 1796. A lengua flamenca, existe una traducción en 1931. Al italiano, hasta 1939, no se registra ninguna traducción. Al ruso, existe una sola traducción, realizada en 1975 por los latinoamericanistas soviéticos Y. Knorosov y V. Kuzmieschev.

Y según José Durand, existen las siguientes traducciones de La Florida del Inca: *al francés ocho traducciones, la primera en 1670 y la octava en 1751. Al alemán, cinco traducciones, la primera en 1753; la quinta en 1796. Al inglés, dos traducciones, en 1881 y 1951. A la lengua flamenca, una traducción en 1930. Estas ediciones múltiples de las obras de Garcilaso evidencian el creciente interés de las vastas capas de la opinión europea por las remotas, pero eternamente jóvenes culturas de América y por la vida y la lucha de aquellos cuyos predecesores hicieron este invalorable aporte al acervo de la cultura universal.*

[22] Comentarios reales, *segunda parte, t. III, p. 235.*

[23] *Macera, Pablo:* art. cit., *p. 9. También en* Las furias y las penas, *pp. 371-372.*

[24] *Véase el* prólogo *a* La Florida del Inca, *Edit. Fondo de Cultura Económica; Méjico 1956, p. 74.*

[25] El sentido tradicional en la literatura peruana, *Edit. Minerva, Lima, Perú 1969, p. 17.*

gido de la nacionalidad»; deviniendo en máxima explosión de «la obra de transculturación y de mestización espiritual». Porras Barrenechea va aún más lejos: ubica a Garcilaso dentro del horizonte de la gran tradición intelectual de *Nuestra América.* Es que la obra de Garcilaso es una de las claves que va a servir para diseñar tanto el camino literario como el camino histórico del alma americana; de esta manera el tema del mestizaje hay que velo, inclusive, culturalmente. Desde esta perspectiva, José Carlos Mariátegui considera, rápidamente, que la primera etapa de la literatura de la Colonia es española y no peruana genuinamente hablando, no por estar «escrita en español, sino por haber sido concebida con espíritu y sentimiento españoles». Al mismo tiempo agrega —apoyándose en una cita de José Gálvez— que, tanto Garcilaso como Caviedes son dos excepciones dentro de este panorama inicial. Lo cual puede significar que Mariátegui cae en una contradicción, puesto que anteriormente había escrito tajantemente que la literatura nacional en el Perú «es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aún en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa»[26]. Lo cual por supuesto no es el caso de Garcilaso. En otro pasaje de sus ensayos Mariátegui recalca la insularidad y trascendencia de la vida y obra de Garcilaso diciendo que en él «se dan la mano dos edades, dos culturas...»; siendo «más Inka que conquistador, más quechua que español»[27]. «Garcilaso —sigue la reiteración de Mariátegui— nació del primer abrazo, del primer amplexo fecundo de las dos razas, la conquistadora y la indígena», contradiciéndose así con lo que anteriormente sostenía en el sentido de ver en la personalidad y obra de Garcilaso una *primacía quechua;* es más, Mariátegui utiliza la palabra «peruanidad» entre comillas para finalizar su punto de vista diciendo que Garcilaso «es históricamente, el primer "peruano", si entendemos la "peruanidad" como una formación social, determinada por la conquista y la colonización españolas. Garcilaso llena con su nombre y su obra una etapa entera de la literatura peruana. Es el primer peruano sin dejar de ser español.»[28]

Esta importancia bifronte de la obra de Garcilaso: la histórica y la literaria, hacen de él un autor doblemente comprometido: comprometido con su pueblo y comprometido con la palabra escrita. Por eso a manera de epílogo digámoslo: para comprender a Garcilaso, leámoslo.

Luis Alberto Arista Montoya

[26] Siete ensayos sobre la realidad peruana, *Edit. Amauta, Lima, Perú 1957, p. 203.*

[27] Ibídem, *p. 204.*

[28] Ibídem, *p. 205.*

Martín Heidegger.

En el centenario de Martin Heidegger

Seducción y angustia

La encendida polémica extrafilosófica reanudada en los últimos tiempos, en gran parte por discípulos infieles y en no menos parte mediocres del filósofo de Friburgo, no empañará, estamos seguros, la conmemoración de alto nivel, del centenario del nacimiento de Martin Heidegger. Un grupo de continuadores de su obra y discípulos de alta calidad, llevarán a cabo la ingente tarea de publicar sus *Obras completas* que su fiel editor, colocado por el mismo Heidegger en lugar de honor en la cultura alemana, brindará en breve al mundo en la forma más adecuada y rigurosa posible.

Si no ha faltado la nota polémica en torno a supuestas o verdaderas ideas políticas de Martin Heidegger, no es menos cierto que ninguna posición ideológica ha impedido que los grandes del siglo en materia de pensamiento hayan reconocido en el filósofo ahora idealmente centenario, sencillamente esto: al más grande, más original, más seductor, de más anchas solicitaciones metafísicas, poéticas y culturales y de mayor hondura especulativa, entre todos los filósofos de este siglo, uno de los más ricos y variados de todos los tiempos. Ni siquiera Husserl, su indiscutible maestro, por él entre los primeros y por todos respetado, ha podido alcanzar el éxito y la seducción que Heidegger. Filósofos católicos y marxistas, idealistas y fenomenólogos, vitalistas o neokantianos, los grandes entre todos ellos han sido en buena medida, en sus esfuerzos por crear un pensamiento original, «heideggerianos». Desde Sartre y Merleau-Ponty, desde Rahner hasta Lukàcs y toda la Escuela de Frankfurt, desde Giovanni Gentile hasta Armando Carlini, desde Ortega y Gasset, en todos palpita la admiración de Heidegger. Sólo en la ingente tarea estéril de las caleidoscópicas corrientes neopositivistas, se podrá observar un esfuerzo por mantenerse lejos de la fascinación del profesor de Friburgo, pero sería con todo aventurado afirmar que todos ellos —véanse, si no, los «silencios» de Wittgenstein y la ontología social de Karl Popper— se han mantenido del todo y en todo momento lejos de la seducción heideggeriana.

Seducción parecida a la que ejerciera sobre el siglo Federico Nietzsche, pero conviene no olvidar que en el centro de esta misma seducción del profeta visionario de Sils María está, profunda y originalmente, la recuperación que del Nietzsche verdadero realiza el propio Heidegger. Por mucho que algunos hayan visto en Jaspers al verdadero restaurador de la imagen de Nietzsche, en Heidegger esta imagen posee un fascinante doble espejo. El de la obra de Nietzsche mismo y el de la obra de incandescentes iluminaciones nietzscheanas, del propio Martin Heidegger.

La filosofía de Heidegger nace y se desarrolla durante la mayor parte del siglo XX, bajo dos impulsos que presentan varios puntos de convergencia y encuentro. Por una parte, su entorno inicial lo constituye la fenomenología —más de una vez ha aludido él en sus páginas, escasas páginas confesionales, a su propio «camino» *(«Weg»)* en la fenomenología. Por otra parte, en su entorno la nueva física producía un gran impacto en los propios destinos de la metafísica, en cuyos avatares el mismo Heidegger participa como pocos en su siglo. La física y, en términos de candente actualidad, la ciencia en sí, que llegará a fascinar al propio Husserl, hacía patente desde sus nuevos comienzos, el universo de la entropía que en sus propios supuestos justificaba los fundamentos de la negatividad en la filosofía.

Nace y se difunde en la cultura del siglo y en la condición del hombre un sentimiento de inseguridad. El descubrimiento inicial de un *quantum* psíquico a la manera de Planck y la inserción de la materia viviente en una dimensión-tiempo con un antagonismo permanente entre un tiempo negativo y un espacio positivo en la revelación de Einstein, llevan a los dominios de una nueva concepción dinámica, tanto la afectividad del hombre, como la fuerza de su imaginación, sus capacidades estéticas, con sus oscilaciones crecientes, desde sus constantes biológicas, entre un sistema físico y un sistema sociológico, con una constante dialéctica significante-significado de su carácter de componente de una sociedad neurótica. Esta sociedad se caracteriza por una constante inseguridad. Un sentimiento de inseguridad embarga cada vez más al hombre, mientras el miedo y el hombre mismo se hacen hermanos, como decía Hobbes en el alba de la edad moderna, y en el hombre se instala la conciencia de esta hermandad. De esta inseguridad y de este miedo consiguiente forma parte la capacidad de comunicación o incomunicación del hombre, su lenguaje, la capacidad de acceder a conceptos, su ser y el encuentro posible o imposible con una morada en el tiempo y en el espacio.

En un tiempo de estas características se forman la personalidad, el espíritu y la filosofía de Martin Heidegger. El primer impacto, la primera actitud intelectual y la primera salida con una obra concreta son de naturaleza teológico-filosófica. Su comentario a Duns Escoto constituye una primera prueba. Tras las tensiones del tiempo está por una parte una sólida, irrefutable preparación filosófica, poética y filológica. La filosofía griega, el pensamiento medieval, Leibniz y la gran filosofía alemana, el bien instalado personaje de la Selva Negra los tiene perfectamente dominados, con una fuerza de receptividad cuya originalidad será un hito en la metafísica de nuestro tiempo. A todo ello se asocia el «camino en la fenomenología», pero hecho desde el principio hasta el fin con un andar personal que culminará en la obra capital del siglo: *Sein und Zeit,* que asegurará la fama y la universalidad del filósofo.

Ante el mundo de la nada

En su época de formación, Planck y la física habían descubierto la función de la entropía y del caos en el universo. Nietzsche, Kierkegaard y una cierta actitud de la filosofía se habían instalado también en este ambiente. No se trataba de una filosofía personal creada insularmente, sino de la misma situación del hombre contemporáneo. La entropía y el caos percibidos como fatalidad del mundo físico de la energía hacen que

la situación del hombre en cuanto personalidad se alimente de aporías por un lado y sea abocada a las utopías por otro. Alrededor suyo y en su misma conciencia flota una atmósfera y se instala una creencia en un destino, su destino, que, dejando de ser el destino trágico que nutre de tiempo en tiempo la cultura tradicional, haga del no trabajo, de la no creatividad, en una palabra del mundo de la nada, una finalidad. Así hablaba Heidegger joven de un estado de *Destruktion* como característica esencial de la cultura y del hombre de su tiempo. Ese era el «malestar de la cultura» del que trataba entonces también un futuro revolucionario llamado Sigmund Freud. Tras ello está Nietzsche. Y Heidegger se acercará a él, consecuente y apasionadamente. Su receptividad del filósofo de Sils María, tendrá esta característica, el apasionamiento. No será la exploración psicoanalítica de su colega amigo-enemigo Jaspers que buscará en la obra de Nietzsche la singularidad, no la instauración de un tiempo. Nietzsche, profeta indiscutible de los tiempos que corren, instaura ante una situación como la que se abre, la era del nihilismo, la era de la nada que luego la metafísica coloca como fundamento del temor, del temblor, del miedo y del aburrimiento existencial del hombre. Todo culminando en la angustia metafísica que acompaña al miedo físico, biológico, neuropsíquico o manifestación patente de la conciencia[1].

La vida cotidiana transcurre en una serie de discontinuidades acompañadas por la vigencia de la tecnología —ciencia y cibernética agregadas—, y el discurso y el trabajo en su dialéctica actual con el deseo sexual combinado con el ocio o no trabajo, lo que freudianamente llega a llamarse el reino del principio del placer. El marco histórico y existencial en que se desarrolla la filosofía de Heidegger tiene sus raíces esenciales de tipo intelectual en una auténtica filosofía del miedo. Miedo y nada, impulso existencial del pensamiento heideggeriano, hallan su anticipación en la filosofía de Nietzsche y de Kierkegaard, que son al mismo tiempo, estéticamente, como en parte podrá ser considerada la filosofía del propio Heidegger, filosofía del simulacro. En efecto, en primer lugar se trata de un simulacro estético. Bajo él pulsa el drama del nexo dialéctico entre angustia y pecado en Kierkegaard. O el drama de la incomunicabilidad en Nietzsche.

Anticipación: Nietzsche y Kierkegaard

Ambos dramas tienen su manifestación fenoménica en una actitud vital. La angustia vital —temor y temblor— en Kierkegaard. La voluntad de poder y el mito del superhombre, en Nietzsche, otra cosa no es, en realidad, que la transferencia, a través del simulacro estético y metafísico, propia incomunicabilidad del hombre y la tensión y el miedo que se apoderan de él ante la subversión que esta incomunicabilidad implica, destinando al hombre mismo al mundo de la nada. Y la nada de la angustia y la nada de la incomunicabilidad, convergen en la nada metafísica en la cual se centra acaso el texto más sugestivo, más completo y coherente de la filosofía de Heidegger: *Was ist Metaphysik?* El Particular de Kierkegaard se aproxima a Agamenón. Su confrontación es una especie de instauración ejemplar. Kierkegaard se pregunta qué posibilidad

[1] *Cfr. Jorge Uscatescu,* La otra cara de la libertad, *Ed. Forja, Madrid, 1985, pp. 81 y sigs.*

hay para el Particular en la búsqueda de la salvación. «Sufre todo el dolor del héroe trágico, aniquila su alegría terrena, renuncia a todo, y es probable que en el mismo momento se cierre a sí mismo la posibilidad de alcanzar la exaltada alegría, tan preciosa para él, que habría estado dispuesto a comprarla a cualquier precio. Quien lo observe, no le podrá comprender y mucho menos sentirse lleno de confianza al descansar en él su mirada.»[2]

En una palabra, todos están dispuestos a verter sus lágrimas por el héroe trágico, por Agamenón, pero nadie está dispuesto a hacerlo por Abraham y su sacrificio, ni por el Particular cubierto por el simulacro de alegría divina pero destinado a la nada, a la angustia, al pecado. La incomunicabilidad de Nietzsche está allí en sus umbrales. «Un individuo aislado tiene siempre la culpa, pero con dos empieza la verdad.» Estamos ante la locura del hombre solo con sus pensamientos. La sabiduría empieza con la comunicación entre dos. No hay medio de comunicar. «Estoy más escondido que los que están escondidos.» Este es el *Leit-Motiv* de Nietzsche en los umbrales de la nada. Treinta años más tarde Heidegger instalará en el pensamiento moderno, definitivamente, escuetamente, con una frialdad que siempre ignoraría Nietzsche, la filosofía de la nada. Es éste el marco necesario para proceder a un adecuado recuerdo de la obra y la personalidad de Heidegger en el centenario de su nacimiento. Porque Heidegger nacía a la vez que Zarathustra, el descubridor de la nada en la locura de las palabras. Zarathustra busca su reposo en la charla con los animales. La locura de la palabra. Estamos ante las perspectivas de la teoría «negativa» del hombre, «la autonegación de la voluntad de vivir», que Schopenhauer proclama y que Freud recogerá en su *Más allá del principio del placer* y su idea del impulso tanático. Alejado, en la idea de Schopenhauer, siguiendo los caminos negativos del hombre según duda de la realidad de los instintos, y de la condición animal, abierto ante «las formas superiores» de la cultura y la vida, el hombre de la angustia existencial, el de Buda, el de Schopenhauer, el de Kierkegaard, el de Nietzsche y de los estoicos viejos y nuevos, el de Freud —se sumerge en la negación «salvadora» de la voluntad de vivir. Scheler ha sorprendido la estupefaciente semejanza entre la líbido y el impulso tanático de Freud y las doctrinas de Schopenhauer al definir el malestar que producen en los impulsos fundamentales del hombre, las formas elevadas de la cultura y del espíritu. Scheler ha puesto admirablemente al descubierto las aporías de la teoría negativa del hombre al tomar efectos por causas en la explicación de la función de los impulsos en las formas de angustia y del miedo a la vida y a la muerte. Pero allende la explicación misma, este miedo existe, y la «sublimación de la vida en el espíritu» propugnada con su sin par inteligencia por Scheler permanece en la actual situación existencial y metafísica —ambas presentes en la raíz de la filosofía de Heidegger— en la civilización planetaria, también analizada en sus esencias por el Heidegger último, en los dominios de los «desiderata»[3].

Es la conciencia negativa la que impide, según Nietzsche, la comunicabilidad, el eludir de la nada, superar la angustia vital. La conciencia del infinito, a la manera de Pas-

[2] *Cfr. Sören Kierkegaard,* Temor y temblor. *Editora Nacional, Madrid 1975, pp. 129-130.*

[3] *Cfr. Max Scheler,* El porvenir del hombre. *Ed. Espasa Calpe, Madrid 1942, pp. 163 y sigs.*

cal, es la fuente del miedo, lo que según Nietzsche, impide que la verdad sea comunicada. De ahí la necesidad del simulacro, del «lenguaje» indirecto, del acceso kierkegaardiano a los pseudónimos. Comunicación indirecta, máscara, simulacro. Todos ellos componentes del *Dasein* en cuya compañía la metafísica heideggeriana se enfrentará con la nada y sus manifestaciones: el miedo, la angustia, el aburrimiento. El simulacro determina a Nietzsche a asimilar a Dios con el Arlequín, escalando hasta la locura de la máscara para que el hombree vuelva a encontrar su valor en la profundidad de su ser. Falaz empresa ontológica que abre las grandes vías al nihilismo imperante. Y las grandes frases que acompañan la profecía en trance: «No es la duda sino la certeza lo que nos lleva a la locura. Pero es preciso que seamos profundos, abismo, filósofos, para sentir así. Todos tememos a la verdad». Todo ello acompañado por el horror al silencio: «Ahora todo calla, el mar se extiende... el mar no puede hablar, el cielo no puede hablar.» Pero todo nace en la ambigüedad, en las ambigüedades poéticas y estilísticas, en las metáforas contradictorias del profeta de Sils María.

Tanto la angustia vital como la ansiedad humana de tipo mundano, aparecen como anónimas por carecer del objeto en que recaer. La existencia humana, a través de su angustia existencial, se queda según Philipp Lensch *(La estructura de la personalidad,* ed. Scientia, Barcelona, p. 280, 1962), «al borde de una nada indescriptible, donde se está en peligro de caer». La angustia mundana está bajo la amenaza de la nada en la vida del hombre, a pesar de la falta de objetividad de la nada. Según Lersche, la presencia de la nada se coloca antropológicamente bajo el signo de la metáfora.

No son así las cosas en Heidegger. Conviene por ello abordar la totalidad de su obra, *al amparo de su idea de la nada.* Esta idea ocupa la parte «más metafísica» y acaso más espectacular de su obra. Ella constituye en la primera etapa de su actividad el gran impacto de su presencia en el mundo del pensamiento. Su orientación, aunque dispersa y caleidoscópica, ulterior, hacia nuevos tipos de ontología, mantendrá con todo el color y el vigor de este primer impacto que asegura su éxito no sólo primero sino permanente. Por ello, antes de evocar a Heidegger como totalidad filosófica se nos antoja necesario ver en qué consiste su acercamiento al mundo de la nada, y en qué términos metafísico-existenciales lo hace. El tema lo aborda Heidegger en forma fascinante en *Was ist Metaphysik?*, texto bellamente trasladado al castellano por Javier Zubiri, acaso para contrarrestar el galimatías de la versión en tierras mejicanas de *Sein und Zeit.* Heidegger se acerca al problema de la nada, al plantear el problema del ente. El acercamiento es metafísico y ontológico a la vez. Planteando el problema del ente, Heidegger hace que surja inmediatamente lo que está fuera del ente. Ente solo y nada más. Únicamente ente y fuera de él, *nada.* Para que surja naturalmente la pregunta: *¿Qué pasa con esta nada?* ¿Es un azar que hablemos tan espontáneamente de este modo? ¿Será una manera de hablar y nada más? La pregunta que plantea es un instante de una nueva revelación del ser del hombre que irrumpe en el mundo y «hace ciencia». Pero todo ello acompañado por una paradoja. Este enfrentamiento del hombre con la nada tiene lugar en un instante en que la ciencia rechaza la nada y la reduce a la categoría de «nadería». Porque según parece, la ciencia no quiere saber nada de la nada. Pero para expresar su propia esencia, he aquí que la ciencia misma recurre a la nada. Todo ello acompañado por una interrogación que es en sí una provocación. Mejor dicho, varias

interrogaciones. En torno a lo que pasa con la nada, a lo que es la nada. Con la particularidad de que toda pregunta y toda respuesta sobre la nada son un *contrasentido*. Lo que no impide la validez de la vieja aserción de Hegel, de aún más viejas resonancias antiguas: «El ser puro y la pura nada son la misma cosa.»

Negatividad. Miedo metafísico

Ante la pregunta por la nada, pregunta esencial y en gran parte preliminar a toda comprensión de la contribución heideggeriana a la filosofía, nos encontramos con algo que es y no es ente y sobre todo ante algo que «trueca lo preguntado en lo contrario». La pregunta se despoja a sí misma de su propio objeto. La índole de las futuras y ampliamente desplegadas preguntas heideggerianas sobre tiempo y espacio, sobre el destino histórico del hombre y la naturaleza de su potencia creadora, se prefigura en esta preliminar pregunta heideggeriana sobre la nada. Nos movemos, afirma Heidegger en relación con esta pregunta, previa y última a la vez, no lejana de la pregunta estremecedora de la ciencia sobre la esencia del infinito, en el terreno del contrasentido del propio pensamiento que es obligado a pensar «algo» que no es *algo*. Se plantea con esto la cuestión de la intangibilidad de la soberanía de la lógica. Concretamente, de la lógica del entendimiento. Pero con ello no estamos en los simples dominios de la negación. Cuestionada hasta el límite por la naturaleza del ente, por cuanto la nada «es la negación pura y simple de la omnitud del ente». Pero en compañía de la nada nos encontramos ante lo cotidiano en su capacidad de abarcar el ente *total*. Un todo que se vierte existencialmente sobre nosotros mismos, nos sobrecoge, nos lleva al miedo y al *aburrimiento* verdadero. El aburrimiento profundo. El que «va rondando por las simas de la existencia como una silenciosa niebla y nivela todas las cosas, a los hombres y a uno mismo en una extraña indiferencia, este aburrimiento nos revela el ente total». En cuanto algo esencial que abarca al hombre en su propia profunda humanidad como expresión de la vida cotidiana, de su existencia en el mundo. Proceso complicado y profundizado éste por una predisposición de ánimo —temple— de la existencia del hombre colocado ante la nada misma. Una situación radical ésta que lleva el nombre de *angustia*. Heidegger distingue, en la línea del nihilismo nietzscheano, cuyas fuentes históricas europeas Nietzsche pone de manifiesto en su teoría de la *Umwertung aller Werte*, entre angustia y miedo. Mientras el miedo posee su propia determinación, la angustia se halla en la imposibilidad esencial de salir de la indeterminación.

La angustia es una especie de desazón que «hace patente la nada». La nada se hace patente en la angustia. Y esta interdependencia entre angustia y nada, el ente y como tal histórica y existencialmente el hombre, se «hace caduco». No se aniquila como quisiera Buda en su «catarsis» sino simplemente decae. Se anonada. A la manera de Schopenhauer. Y con ello Heidegger quiere obtener la respuesta a la pregunta acerca de la nada. «La nada no se presenta por sí sola, ni junta con el ente, al cual, por así decirlo, adhiere. *La nada es la posibilidad de patencia del ente, como tal ente, para la existencia humana.* La nada no nos proporciona el contra-concepto del *ente*, sino que pertenece originariamente a la esencia del *ser mismo*. En el *ser* del ente acontece el anonadar de la nada» (pp. 41-42).

La raíz del miedo está allí en su despliegue metafísico. «El nuevo sentimiento fundamental es el de la caducidad irremediable de nuestra naturaleza», diría Nietzsche como fundamento del nihilismo contemporáneo. Un nihilismo al cual Nietzsche se enfrenta con este general desafío instaurador de la edad del miedo y de la caducidad. «¿Por qué habría, para alguna pequeña estrella cualquiera, una excepción en este eterno espectáculo?» En *Ser y tiempo* la angustia, de acuerdo con el despliegue fenomenológico del *Dasein* se exhibe en su forma más concreta y más históricamente determinada en su encuentro con el «temor», concretamente con el *miedo*[4]. Tres formas de temor o de miedo analiza el filósofo de *Sein und Zeit* después de evocar «los ojos limpios con que la fenomenología, sobre las huellas de San Agustín y de Pascal, se acerca al mundo de la afectividad, al mundo psíquico de las pasiones y los sentimientos». Ante nosotros se extiende lo que se teme, el temer y aquello por lo que se teme. Primero está aquello que se teme, que pertenece a la forma de ser y con que nos enfrentamos dentro del mundo. Se trata de lo temible, que pertenece a la nocividad y que está cercano. En segundo término, está el *temer mismo,* el miedo en sentido concreto. A través del temer, se ve lo temible del mundo, como «posibilidad dormitante de ser en el mundo» casi una especie de condición misma de ser en el mundo. En tercer lugar, está *aquello por lo que se teme.* El ser mismo se abre al peligro. «El *temer mismo* es dar libertad, dejándose *herir,* a lo amenazador así caracterizado». En cambio, *«aquello por lo que teme* el temor es el ente mismo que se atemoriza, *el ser ahí».* Y sólo «un ente al que en su ser le va este mismo puede atemorizarse».

Nos movemos en otro territorio que el de Freud y sus «pulsiones de la muerte». Con Freud, el miedo ante la vida *(Furcht)* o la *Angst* «un estado particular de espera ante el peligro y de preparación al peligro», la cosa llega vitalmente al *Schreck* (espanto) y a la inercia *(Trägheit)* inherente a la vida orgánica. Para concluir: «Todo ser viviente muere por razones internas, el fin de toda la vida es la muerte.»[5]

Hay varias formas de factores constitutivos del fenómeno del temor. Por lo tanto varias posibilidades del ser del temer. Y grados sucesivos de temor y de miedo: temor, amenazas, espanto, terror. El espanto indica algo conocido y familiar. El terror, algo desconocido. Entre el terror y el pavor la diferencia va a lo concreto de grado. Todo ello se inscribe en la caída existencial en lo inauténtico, en el naufragio ontológico que significa el pasaje de lo trascendental a la singularidad empírica. Heidegger opera una reducción del ser como problema al problema mismo del hombre. El problema del ser (como *Dasein* y como *In der Welt sein)* deviene el problema del hombre. El ser del hombre que «está en el mundo» en cuanto *Dasein* significa existencialmente caída y angustia. Pero todo ello dominado por la nada y su esencial radicalidad. Hasta el punto que «aquello ante lo que se angustia la angustia es el mismo *ser en el mundo».* El ser en el mundo significa el ser en una existencia ontológica inhospitalaria. En un lugar que no es ni patria ni morada. En estas precarias condiciones, se abre el ser a la muerte y se convierte en ser para la muerte. Precarias condiciones que son las del hombre en la Historia, en la temporalidad y en la cotidianidad, donde espacio y tiempo son todavía, pensados, a la manera hegeliana, en términos de negatividad.

[4] *Martin Heidegger,* El ser y el tiempo, *Fondo de Cultura Económica, México 1980, pp. 157 y sigs.*

[5] *Cfr. Sigmund Freud,* Gesammelte Werke, *XIII, p. 40.*

Es el veredicto implacable del pesimismo dentro del cual se inscribe también el miedo ante la vida y la muerte, al cual como se acaba de ver someramente, Heidegger, en el marco inicial de toda su filosofía en su «pendant» existencial, le atribuye una fundamentación ontológica. Es la ontología, por tanto, desde la cual tenemos que partir y a la cual en definitiva nos acompañará en todas las preocupaciones esenciales de Heidegger, para establecer el lugar ocupado por este gran pensador ahora y aquí, en los cien años desde su nacimiento. Nietzsche utiliza en un sentido preliminar —en sus *Unzeitgemässe Betrachtungen II*— el tema de la «inadvertencia de Dios» en la creación del mundo. Porque si Dios hubiera pensado en la «artillería pesada» *(das schwere Geschütz)*, no hubiera creado este mundo, o acaso ningún mundo. La apertura del nihilismo está allí presente.

Para Heidegger es su propio tiempo el que hace suyos los signos del nihilismo y la angustia. La situación del tiempo, *geistige Situation der Zeit*, que diría su amigo-enemigo Karl Jaspers. Tiempo de holocausto existencial o planetario que sea. Por ello hablaba el filósofo, concretamente, uniéndose a la estética angustiosa del expresionismo que le está tan cercano, de la *Destruktion*. Pero al filósofo nunca le faltará la grandeza de enfrentarse dignamente con ella. Grandeza estoica, en suma.

El filósofo más grande del siglo

Nadie ha pensado ofrecer el premio Nobel a Heidegger. Muchos nombres han sido dados antes que el famoso premio tocase en suerte, muy merecida, el mismo años en que se perfilaba el nombre de Heidegger, a Beckett, renovador del teatro y del lenguaje metafísico que tanto preocupaba al propio Heidegger. Pero el nombre de Heidegger no fue sopesado por nadie en el misterioso concurso de Estocolmo cuando cumplía sus ochenta años, ni en los años que siguieron hasta su muerte. Sin embargo la clase intelectual y filosófica del mundo, tanto en Occidente como en Oriente, ha tributado homenajes innumerables al más grande filósofo del siglo. Reuniones y celebraciones en su honor han tenido lugar en todas partes. En la televisión alemana han estado presentes las figuras de prestigio de toda Alemania, a excepción del propio Heidegger, que siempre ha rehuido su presencia delante del gran público, y más aún en las ocasiones de homenaje a su propia persona. Este momento nos recuerda el volumen publicado en Alemania hace cuarenta años, con ocasión del sesenta cumpleaños de Heidegger. En aquella ocasión, como en su muerte, como en la actual en su centenario, sobresalieron dos temas fundamentales, dos argumentos esenciales de nuestro tiempo, a los que Heidegger ha dedicado sus más sugestivos ensayos después de la segunda guerra mundial: el tema del nihilismo y el tema de la técnica.

Al rendir hoy homenaje a Martin Heidegger, nos viene a la mente una carta escrita por Hegel en 1805. Hegel tenía entonces treinta y cinco años. El autor de la *Fenomenología del espíritu* escribía a Voss, traductor de la *Ilíada* expresando su deseo de ocupar una cátedra en la Universidad de Heidelberg. «Lutero —escribía Hegel— ha hecho que la Biblia hable en lengua alemana. Usted ha hecho la misma cosa con Homero. Si usted pudiese prescindir de estos dos ejemplos, yo podría explicarle mi intento de hacer que la filosofía hable en lengua alemana.» Este proceso de plenitud de la filosofía ale-

mana que se inicia con Kant y Hegel, culmina en nuestro siglo con Heidegger. Pocas veces el prestigio y el influjo de un filósofo han sido tan patentes, tan decisivos. Basta enunciar ahora los nombres más famosos de un Sartre o un Marcuse, discípulos de Heidegger, que los *mass media* han lanzado en el océano de la publicidad contemporánea. ¡Cuántos hablan, escriben y comentan el existencialismo sin pensar en uno de sus padres más rigurosos! Pero el magisterio filosófico de Heidegger en su época es indiscutible. Ninguno de sus grandes predecesores: Platón y Aristóteles, en la Grecia antigua; Leibniz, Kant y Hegel en la edad gloriosa de la filosofía alemana, pudieron cubrirse de tanto prestigio en su tiempo. Más que un sistema riguroso, su filosofía es una doctrina abierta, y, en cuanto tal, proyecta su universo sobre buena parte de la creación especulativa contemporánea. Si su primera obra monumental *Sein und Zeit* (1927), tan próxima al pensamiento fenomenológico de Husserl de amplias repercusiones sobre el pensamiento del siglo, podía ofrecernos las bases de un sistema, el propósito del propio Heidegger no fue éste. Hay dos categorías que lo prueban en este sentido. La primera, el hecho de que la preanunciada segunda parte de *Sein und Zeit* no haya aparecido jamás, sustituida por las incursiones del gran filósofo en los dominios de la poesía, de la teología, del humanismo, de la técnica, del lenguaje. La segunda, la propia afirmación del maestro, hecha en 1955: «No hay una filosofía de Heidegger y, aunque la hubiese, yo mismo no tendría interés en esta filosofía.»

Filosofía abierta

Esta filosofía abierta no ha sido jamás una filosofía sin rigor. Su justificación la constituye la convicción, profundamente radicada en el espíritu de Heidegger, de que la metafísica occidental muere con Nietzsche y su célebre tesis, tan diversamente interpretada, sobre la «muerte de Dios». Con esta convicción, si su filosofía no quiere constituir un sistema, no deja tampoco de ser una filosofía. Porque los estudios de Heidegger en el campo del humanismo vuelven a Kant, y sus trabajos estéticos y poéticos, sobre el nuevo significado del lenguaje, sobre Hölderlin y Trakl, sus ensayos sobre la ciencia y la técnica se dirigen al pensamiento griego más auténtico. *Logos, Moira, Aletheia,* son como manantiales puros, inseparables del inmenso caudal de la obra de Martin Heidegger.

Durante este medio siglo la obra de Heidegger se ha desarrollado en varias direcciones riquísimas en contenido. Su contemporaneidad es indiscutible. Su apertura espiritual al devenir es fuente de sugestivas comprensiones. Sus implicaciones son inmensas. La solidez aldeana de su espíritu ha sostenido la vasta arquitectura de su obra. Una obra que en la gran melodía del tiempo ha procurado una superación de la metafísica, mediante el diálogo con los pensadores griegos y una difícil apertura poética hacia los contemporáneos «caminos en el bosque». Se trata de una obra vasta y de vastas y complicadas perspectivas. Es difícil que alguna síntesis suya evite la arbitrariedad, el apasionamiento o las limitaciones, como lo prueban estudios como los de Karl Löwith, tan fiel al maestro *(Heidegger Denker in dürftiger Zeit,* Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1953), o del francés Jean Beaufret, o del magnífico pensador italiano Armando Carlini, el más auténtico «introductor» de Heidegger en Italia. Es verdad que los comentaristas y discípulos de Heidegger han estado profundamente desconcertados por la no

publicación de la segunda parte de *Sein und Zeit.* Muchos se han preguntado si el hecho justificaba una rotura de Heidegger con los términos fundamentales de su importantísima obra. El hecho es que, tanto en otra obra como *Sein und Zeit,* como en una obra próxima a ella en el tiempo y en la mentalidad como *Kant und das Problem der Metaphysik,* o *Wast ist Metaphysik?* (1929), Heidegger presenta, como característica de su pensamiento, una ontología fundamental. Por otra parte, siempre estamos tentados de creer que Heidegger se aproxima tanto a Kant como a Anaximandro o Nietzsche, para justificar su propio pensamiento. Hecho éste bastante patente en una de sus últimas obras rigurosamente filosóficas, como es *Der Satz vom Grund* (1957), obra fundamental para una moderna comprensión del pensamiento de Leibnitz. Fiel implícitamente a la filosofía de Husserl, Heidegger puede proclamar a través de buena parte de su obra *El heroísmo de la razón* contra la crisis de la razón del irracionalismo filosófico contemporáneo. También él quiere rehacer el camino hacia las fuentes de la razón. Y esto, no tan sólo en la búsqueda de una metafísica y de una ontología fundamental, sino también en la comprensión esencial de los fenómenos más característicos de su tiempo: el de la técnica, de la muerte de Dios y del hombre, del lenguaje como morada del ser. Es la suya, antes que nada, una búsqueda de una génesis existencial u ontológica tal como la proclama él en *Sein und Zeit,* una búsqueda, tan querida a Husserl, de un permanente «proyecto inicial» en el constante juego especulativo entre *Erfahrung* y *Urteil.* Para el Heidegger del *Sein und Zeit,* el mundo griego de la filosofía es una presencia más decisiva para nuestro mundo que la inmediatez del mundo de la vida proclamada por buena parte de la filosofía contemporánea. Es el camino verdadero de Heidegger hacia los auténticos orígenes. Camino del pensamiento, *Feldweg* y *Holzweg* al mismo tiempo. Por este camino, el filósofo busca una luz originaria en la niebla que circunda la ciencia moderna, elemento de graves preocupaciones para él en los últimos años, como la metafísica en crisis, que igualmente le preocupa.

Búsqueda fundacional

Heidegger es, por ello, quizás antes que nada, un buscador de fundamentos. De esta forma, recurre a la poesía, a Hölderlin antes que nada, y ve en los poetas fundadores de una obra permanente, *Was bleibt aber stiften die Dichter.* Quiere aproximarse al alba incierta, la *zogernde Morgendämmerung,* al *logos* de Heráclito, al significado «fundamental» de la palabra griega, clarificador de la esencia del ser. Él hace de su propio lenguaje un círculo mágico, algo que constituye el elemento más fascinante de su pensamiento, pero al mismo tiempo más peligroso para una comprensión suya auténtica. Por ello, una reducción fundamental de su filosofía es una obra difícil. Es la suya una búsqueda permanente de una ontología fundamental, pero también una proclamación de la historicidad y de la finitud del hombre. En efecto, el hombre se encuentra en el centro de la búsqueda heideggeriana. Ya en una obra como *Kant y el problema de la Metafísica,* Heidegger aparece en términos explícitos vivamente interesado por los aspectos de una antropología filosófica. La cuestión sobre la pregunta esencial *¿Qué es el hombre?,* se abre en términos humanísticos. Heidegger se coloca en una posición totalmente específica en el ámbito de existencialismo (Cfr. George Uscatescu: *Umanesimo di Martin*

Heidegger, en *I problemi della Pedagogia,* Roma, vol. I, 1960). Sus vínculos con la ontología tradicional, su parentesco con la «nueva ontología» (a pesar de su separación radical de la filosofía de otro gran contemporáneo, Nicolai Hartmann), su permanente retorno a la ontología fundamental, la fenomenología del ser, en cuya base Heidegger persigue no solamente la esencia del ser, sino, con acento de mayor gravedad, la «verdad del ser» y, finalmente, su simpatía hacia la agudeza de la problemática del hombre en Max Scheler, son, todos ellos, aspectos que colocan la personalidad de Heidegger en una situación particular, dentro de la filosofía existencialista.

En realidad el existencialismo de Heidegger ha sido puesto en duda más de una vez. En 1927, cuando fue publicada su obra *Sein und Zeit,* se le consideraba fenomenólogo, en la línea de Husserl y Scheler. Todavía hay quien lo considera bajo esta luz, como Julius Kraft, en un libro titulado *De Husserl a Heidegger.* Igual importancia, en su filosofía, tiene el peso de la ontología tradicional y en el interés a veces incadescente hacia su obra, dado el juego permanente entre humanismo y nihilismo, heredado en gran parte de Kierkegaard. Sobre el tema del nihilismo ha vuelto incesantemente Heidegger en las varias etapas de su vida, con su antigua preocupación auténticamente existencialista, en una obra totalmente inclinada y fundada sobre la inquietud de descubrir los límites de la tensión que une el ser con la nada. Como homenaje a Ernst Jünger, el escritor contemporáneo que ha consagrado los escritos más sugestivos al nihilismo actual, que nace con Nietzsche y Dostoiewsky y culmina en los discípulos de Marcuse y de Adorno, Heidegger escribe en 1955 un brillante ensayo titulado *Die Seinsfrage,* texto muy importante para la comprensión de la esencia del nihilismo. En Nietzsche, y en su «voluntd de poder», Heidegger ve los orígenes de un «nihilismo activo». Heidegger observa que el «movimiento del nihilismo se ha hecho mucho más notorio como movimiento planetario y multiforme que todo corroe» una especie de «estado normal de la humanidad» (cf. George Uscatescu: *Tempo di Utopia,* Ed. Giardini, Pisa, 1967, páginas 171 y sigs.)

Ontología y realismo

Jean Wahl ve un nexo entre ontología y realismo, entre subjetivismo existencial y objetivismo realista, la parte más original de la filosofía de Heidegger. En efecto, Heidegger se aleja de Kierkegaard porque la filosofía acaba siendo, como decíamos, una ontología fundamental y una proclamación de un principio esencial de razón. Para Kierkegaard, la angustia es un hecho psicológico: para Heidegger, un hecho cósmico. En la filosofía heideggeriana el ser no se revela a través de su esencia, sino a través de la «verdad». Sin embargo, es preciso evitar muchos equívocos al poner en el fuego el existencialismo de Heidegger como «nuevo humanismo». La interpretación de Sartre: el existencialismo es un humanismo, no ofrece ninguna clave en la definición del humanismo de Heidegger, desde el momento en que el nihilismo del primero desemboca en la inautenticidad y el escepticismo, mientras para Heidegger el hombre y las cosas se revelan en la verdad. Pero, ¿se puede hablar en la obra de Heidegger de una antropología filosófica y más todavía, de un auténtico humanismo? El hecho es que, como observa el propio Heidegger en su libro *Kant y el problema de la Metafísica* y

de las cuatro preguntas de Kant: ¿Qué cosa puedo saber? ¿Qué cosa puedo hacer? ¿Qué me es dado esperar? ¿Qué cosa es el hombre?, la importancia de esta última es proclamada por todos. Como buena parte de la fenomenología, Heidegger está preocupado desde siempre por descubrir la verdad del hombre. Él aprecia este esfuerzo en Scheler y quiere «decidir el significado de toda verdad» en torno al hombre de nuestro tiempo, ser amplio, misterioso, polimorfo, que rehuye toda definición. Heidegger se pregunta desde el principio si la antropología filosófica no es eficaz todavía para ofrecer un orden a la filosofía misma, si ella reúne en sí los problemas esenciales de la filosofía y los puede llevar a todos a la cuestión en torno a la esencia del hombre. Sin embargo, el filósofo afirma que la «antropología no basta, como tal antropología para dar un fundamento a la metafísica». No basta buscar una respuesta al problema de la esencia del hombre. «Se trata sobre todo de preguntar cómo, en una instauración del fundamento de la metafísica, es posible plantear el problema del hombre y cuán necesario es este planteamiento». De las cuatro preguntas de Kant como fundamento de la filosofía, la cuarta comprende en su esencia a las otras. Pero porque es así, la cuarta pregunta, sobre el hombre, debe despojarse de toda generalización e indeterminanción para adquirir el carácter unívoco de una «pregunta sobre la finitud del hombre». Pregunta que acerca a Heidegger al estructuralismo.

Humanismo y finitud del hombre

Cierto es que ninguna antropología podría elaborar, y menos desarrollar una instauración metafísica. La esencia del hombre es una cuestión íntimamente unida a la metafísica del *Dasein*, cuya estructura constituye una ontología en la cual el problema de la finitud del hombre constituye a su vez un elemento decisivo y hace posible la comprensión del ser. Pero el hecho de que el problema en Heidegger no desemboque en una antropología filosófica, sino en una ontología fundamental, el hecho mismo de que Heidegger haya rehusado las interpretaciones antropológicas y existencialistas de su pensamiento, no quiere decir que el «restaurar al hombre en su esencia», el «ofrecer al hombre un refugio para que viva en la verdad del ser», el velar para que el hombre no sea «bárbaro», es decir, que no viva fuera de su «esencia», no quiere decir que todo esto no sea reivindicado por el filósofo alemán como una de las líneas fundamentales de su filosofía. Por esto tiene razón Roger Munier, el traductor francés de *Über den Humanismus*, cuando afirma que este trabajo de Heidegger pone en claro «cómo la analítica esencial desarrollada en *Sein und Zeit* no tiene significación si no en la relación con la ontología; y también cómo esta ontología no podría ser planteada sino sobre la base de una descripción fenomenológica del ser del hombre, al que ha estado confiada la tarea de salvaguardar la verdad del ser». El existencialismo de Heidegger se rebela singular por el hecho de que se revela contra aquellos que ven en su obra un predominio de la existencia sobre la esencia, según la intepretación que Sartre mismo tuvo que dar de la famosa frase de *Sein und Zeit: Das Wesen des Daseins liegt in seiner Existenz.* En realidad, la pregunta sobre el ser *(die Seinsfrage)*, que constituye la raíz de la filosofía de Heidegger, versa en torno a la esencia del ser.

Heidegger establece por otrá parte «diferencias ontológicas» frente a la filosofía tradicional, y la suya quiere ser siempre una «empresa ontológica», donde tiene una parte dominante la cuestión del lenguaje. Es curiosa la tensión que ejercita permanentemente sobre el espíritu de Heidegger el problema mágico de la palabra. De ahí su inclinación hacia las fuentes estéticas de la palabra y la poesía, el *Ars poetica* de Hölderlin y Georg Trakl. Una relación casi dramática se establece entre su doctrina filosófica y el sentido revelador y mágico que tienen para él las palabras. Una importancia fundamental asume el lenguaje en la relación establecida por el pensamiento entre el ser y la esencia del hombre. «El lenguaje es la casa del ser *(das Haus des Seins)*. En este refugio vive el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes. Su guardia es la consecución de la revelabilidad del ser». El pensamiento pertenece esencialmente al ser, es del ser, por cuanto es centinela del ser. El filósofo quiere restituir a la palabra su inestimable riqueza y al hombre un refugio para vivir en la verdad del ser. Restaurar al hombre en su esencia, según los términos de la *Sorge* heideggeriana, significa precisamente hacer al hombre humano. Heidegger formula su humanismo fundado en la *humanitas*, en la *paideia*, en el contraste entre *humanus* y *barbarus*. El filósofo combate el humanismo tradicional precisamente porque no hace resaltar la *humanitas* del hombre. Esta humanidad del hombre implica al hombre como pastor del ser, como protector de la verdad del ser.

La pregunta fundamental de Heidegger es siempre la pregunta por el ser. La finalidad ontológica es siempre el ser, pero no en su esencia, sino en la iluminación de la verdad. Hay un nexo dialéctico entre el ser y la esencia del hombre. El hombre y el ser se encuentran envueltos juntamente en el destino de la Aletheia. El hombre se inserta en el destino del ser con la ayuda de su existencia estática, es decir, en definitiva, de su existencia histórica. Hay una trágica tensión vital en la aportación de Heidegger a la dignificación del hombre y del ser. No faltan en esta tensión, como no faltan en el resto del así llamado nihilismo heideggeriano, implicaciones históricas, situaciones vitales y tampoco un sentimiento conmovedor profundo. Pero esto no impide que la pregunta que Heidegger formula en torno al ser y a la esencia del hombre se mantenga en una zona pura y aislada. En esta zona, el filósofo trata de negar a su ontología implicaciones éticas. Fin último: salvar la verdad del ser.

El mensaje de Heidegger es el mensaje de la suprema nobleza de nuestro tiempo. Para él, en medio de todas las degradaciones del siglo, el hombre continúa siendo animal racional. El ser vivo que reclama y rinde cuentas. Y el ser vivo que cuenta. Este es el tema permanente del pensamiento occidental, el que ha llevado, en cuanto pensamiento de la Europa moderna, a la era atómica. «Nosotros afirmamos», concluye Heidegger, «que el hombre es animal racional: pero esta definición ¿agota quizá la esencia del hombre? ¿la última palabra que se puede decir del ser es: ser quiere decir razón? ¿o la esencia del hombre, su pertenencia al ser, la esencia del ser, todo ello, no permanece todavía, y de un modo cada vez más deconcertante en lo que merece ser pensado? Si es así, ¿tenemos el derecho de pasar más allá de lo que merece ser pensado; tenemos el derecho de abandonarlo en favor de una búsqueda frenética, que no sabe qué contar, pero cuyos sucesos son grandiosos? ¿o hemos tenido que descubrir los caminos por los que el pensamiento pueda responder a lo que merece ser pensado? En vez de igno-

rarlos, envueltos, como estamos, por el pensamiento que cuenta. Esta es la cuestión del pensamiento que interesa a todo el mundo. De la respuesta que reciba dependerá el futuro de la Tierra y la existencia del hombre en esta Tierra».

Presencia en el drama del tiempo

Hay siempre un Heidegger último, para quien sigue la marcha vivificante de las ideas del gran filósofo de Friburgo. Su presencia en la aventura espiritual de su tiempo parece una presencia mínima, hecha de vagas sugerencias, de alusiones, de participación lejana. Por ser mínima, se trata de su presencia significante, y en el campo de las significaciones puras entiende colocarla su propio autor. Para una época como la nuestra, ahogada en la confusión de los compromisos intelectuales, el hecho es de capital importancia. Al invitar a Martin Heidegger y aceptar el filósofo por única vez en su vida, a formar parte del Comité de Honor de la Sociedad Gentiliana de Estudios Humanísticos de Roma, el autor de las presente páginas recibía del filósofo las siguientes conmovedoras líneas fechadas en Friburgo el 10 de julio de 1970: «Querido presidente: Por desventura, debido a mi avanzada edad y por una grave enfermedad, me será imposible, durante algunas semanas, tomar parte de alguna forma en vuestros trabajos. Pero mis escritos, espero persigan los mismos fines para los cuales vosotros desplegáis vuestros esfuerzos.»

Llegará quizá la hora en que la presencia de Heidegger en el drama de su tiempo sea apreciada en su dimensión más profunda. Muchos equívocos serán esclarecidos y la magnitud humana del pensador más grande de nuestra época será reconocida en todos sus aspectos. Conviene, mientras tanto, aclarar algunos rasgos de su configuración humana en la gran aventura del siglo. Conviene, sobre todo, referirnos ahora a uno de estos aspectos. Con ocasión del ochenta aniversario de Martin Heidegger, había vuelto a recobrar actualidad, entre otras, la disputada cuestión en torno al papel político del mayor filósofo del siglo, en los comienzos del nacionalsocialismo. La vieja disputa referente a la actitud del filósofo ante la tiranía, que encuentra su momento más ilustre en la colaboración del inmortal Platón y el tirano Dionisio de Siracusa y vuelve a plantearse en las relaciones Séneca-Nerón o Hegel-Napoleón, ha encendido una apasionante polémica en lo concerniente a los lazos entre Heidegger y Adolfo Hitler. Y la polémica, entre los epígonos de la filosofía, sigue aún.

El volumen consagrado por Ediciones l'Herne a los *Escritos políticos* de Heidegger contribuyó en su día de un modo exhaustivo a aclarar la situación en su más amplio contexto. El que Martin Heidegger haya vestido la camisa parda es calumnia del peor estilo. El autor de *Ser y tiempo* fue rector, elegido por unanimidad menos un voto, de la Universidad de Friburgo desde la primavera de 1933 hasta el invierno de 1934. Para desempeñar sus funciones, su inscripción en el partido era condición indispensable y automática. El filósofo, que jamás se había dedicado a la política, nutrió por un corto tiempo la esperanza de que en un momento angustioso y difícil como el que vivía entonces Alemania, la función de la Universidad podía ser decisiva. Algo parecido había ocurrido con Max Weber quince años antes. Vana ilusión, la de Heidegger. El rector de Friburgo se opone a la ingerencia de la política en la Universidad. Duran-

te su breve gobierno, la suya es la única Universidad alemana que no quema los libros de los judíos. Es el único rector que se opone a la decisión del partido de alejar de sus puestos a los decanos antinazis. Su *Discurso del Rectorado,* pronunciado el 27 de mayo de 1933, es el único texto político en la vasta obra de Martin Heidegger. Político en el sentido que a la palabra le hubiera podido dar Platón. La prueba de que no puede constituir un documento comprometedor, estriba en el hecho de que el gobierno de Hitler prohibe categóricamente su difusión. Como rector y luego como catedrático en Friburgo, Heidegger es el único profesor alemán que no inicia sus clases con el obligado *Heil Hitler* y que se atreve a atacar el nacionalsocialismo. Sus clases están sometidas a control y vejaciones permanentes. Su seminario dedicado al famoso ensayo de Jünger, *El trabajador,* uno de los textos de ontología política más originales del siglo, en 1938, es suprimido. El final de la guerra encuentra al más célebre filósofo del siglo realizando trabajo obligatorio en una carretera del Rhin. El filósofo italiano Enrico Castelli nos dio testimonio personal de ello.

Este es el aspecto humano de la singular aventura. Tras él, la realidad esencial de sus ideas políticas, contenidas en aquel texto singular que es el *Discurso del Rectorado,* que figura en las obras completas del filósofo. Uno de los documentos más importantes, de mayor penetración, sobre la función de la Universidad moderna, es el discurso de la autoafirmación de la Universidad, de gran importancia para la coyuntura de hoy. Heidegger es filósofo de su tiempo, en el cual descubre la importancia del nihilismo, de la transición de la esencia de la metafísica a la esencia de la técnica, de la noble dinámica función de la Universidad. Su idea de la Universidad implica tres servicios: del trabajo, de las armas y del saber. Idea actual que denuncia la decadencia espiritual de Occidente, con una cultura en apariencia muerta, que deja que «sus energías se pierdan en el desorden y la demencia». También en este orden de preocupaciones, Heidegger vuelve a la querida, eterna presencia de los griegos. De la metafísica de Occidente. Los griegos le ayudan una vez más a vislumbrar los posibles caminos, los que serán años más tarde los «caminos en el bosque», los que «no llevan a ninguna parte». En ello descubre el sentido de la plenitud de las grandes rupturas. *Alle Grösse steht im Sturm,* afirma el filósofo al proclamar la «autoafirmación de la Universidad alemana». «El esplendor y la grandeza de la partida que es ruptura, nosotros lo comprendemos plenamente, si llevamos dentro de nosotros la sangre fría profunda y vasta que la antigua sabiduría griega ha expresado en estas palabras: *Cualquier grandeza está en el asalto*». Asalto y tormenta que son la misma cosa para este pensador que denuncia la agonía de la metafísica.

La decadencia de Occidente es la idea raíz en la preocupación de Heidegger por el destino de su tiempo. Durante años, el filósofo denuncia la muerte de la metafísica. El momento de este singular acontecimiento crítico, lo identifica él, durante años, con la filosofía de Nietzsche en torno a la «muerte de Dios». Pero en los análisis sin par que hace igualmente de la obra de Kant y de Hegel, ve en lo que sigue a la obra de plenitud de este último la muerte de la metafísica. En *Holzwege,* Heidegger publica dos trabajos fundamentales sobre Hegel: «Hegel y su concepto de la experiencia» y «Hegel y los griegos». Estos textos, junto con el estudio publicado en Suiza en ocasión de su ochenta aniversario, en torno al concepto del espacio, son acaso entre los traba-

jos más penetrantes, en cuanto análisis filosófico, que Heidegger ha publicado en su última etapa creadora.

El problema del Arte

Pero uno de los temas que Heidegger ha tocado con acierto igualmente grande, sin que ello se pusiera de manifiesto en los escritos festivos de sus últimos años, es el tema del Arte. Es normal que un filósofo como Heidegger se preocupase de lo fundamental en el arte[6]. Antes de él lo que habían hecho en su tiempo Platón, Kant, Schopenhauer, Hegel y en nuestro siglo filósofos tan representativos como Giovanni Gentile. En uno de los libros que marcan la segunda etapa de la creación heideggeriana, *Holzwege (Caminos en el bosque)*, el filósofo se acerca con gran originalidad hacia los problemas de la esencia del Arte. Quien piense de una forma auténtica sobre el proceso del Arte en términos de contemporaneidad no podrá prescindir de las ideas de Heidegger en la materia.

Como siempre que se enfrenta con los problemas de su tiempo, el filósofo procede a una original exploración en los dominios del lenguaje. Cosa que implica recuperación de los valores originales, primordiales de las cosas, un incesante retorno a sus fuentes elementales, puras, primigenias. De ahí la familiaridad constante de Heidegger con el pensamiento griego. Familiaridad que implica siempre nueva lozanía, frescor constante y constantes reencuentros originarios. Ante todo, Heidegger se siente atraído por los problemas que plantea el origen de la obra de arte. Atacar el origen de la obra de arte, significa, en los términos más auténticos de la filosofía heideggeriana, buscar la proveniencia de su esencia. El filósofo aborda esta cuestión fundamental en términos sencillos y no puede ser más explícito. ¿De dónde surge la obra de arte?, se pregunta él en una forma preliminar. De la actividad del artista. Pero el artista no es lo que es sino en términos de su propia obra de arte. El origen de la obra de arte es el artista, y el origen del artista es la obra de arte. Ninguno de ellos admite la independencia del otro. Pero tanto el uno como la otra no existen en sí, ni recíprocamente, sino en función de un tercer elemento, que a ambos les brinda un nombre y que no es otra cosa sino el concepto del arte. «Si el artista es necesariamente de otra manera, el origen de la obra de arte y ésta es el origen del artista, es cierto también de otra manera que el arte es al mismo tiempo el origen del artista y de la obra de arte». Pero, observa el filósofo, la cuestión se complica en sus comienzos por el hecho de que el Arte no es sino un nombre que no corresponde como tal a nada real, y si el efecto puede ser algo real, no logra serlo sino en función de los artistas y de sus obras. Así que la cuestión del origen de la obra de arte se convierte en la cuestión de la esencia del Arte. Pero la esencia del Arte no puede ser buscada en otro terreno que en el de la obra misma.

Para saber lo que es arte es imprescindible partir de la obra. Y lo que es la obra «no lo captaremos más que por la comprensión de la esencia del Arte». Como siempre, la cuestión ontológica es lo que determina la búsqueda heideggeriana. Es la suya una

[6] *Cfr. Walter Biemel:* La verdad de la metafísica y la verdad del arte, *en «Cultura y existencia histórica (Homenaje al profesor Jorge Uscatescu)» Ed. Reus, Madrid, 1985, pp. 39-56.*

búsqueda que teme, ante todo, a uno de los enemigos fundamentales de todo proceso lógico: el círculo vicioso. ¿Cómo pretende el filósofo proceder para evitar las complicaciones estériles de un círculo vicioso? Para descubrir la esencia del arte en el seno de la obra misma se propone buscar la obra real e interrogarla sobre su ser. La pregunta sobre el ser, eterno «leit-motiv» de la filosofía heideggeriana, tenía que estar presente necesariamente en su búsqueda del ser del Arte. Para ello empieza por abordar las obras de arte como pura realidad sin «la menor idea preconcebida». Como tal, las obras de arte se le presentan ante todo como cosas. Cosas como el carbón del Ruhr o como los árboles de la Selva Negra, que se transportan. Como cosas, se transportaban en la guerra los poemas de Hölderlin *En la mochila del soldado,* y como tales se almacenan en los depósitos de las editoriales los cuartetos de Beethoven.

El carácter de cosas de las obras de arte no indica, para la sensibilidad de hoy, un aspecto vulgar y externo. El gran escultor Brancusi acostumbraba a nombrar sus obras «cosas». El carácter de cosa, que subsiste en la obra de arte, indica, lo primero qué «es», en cuanto realidad, la obra de arte. Pero ella «es», además, otras cosas que la cosa en sí. Es, como lo habían visto ya los griegos, algo que nos revela otra cosa, a saber, «alegorías», y algo que reúne a la cosa hecha, a saber, «símbolo». Pero tampoco en cuanto alegoría y símbolo la obra de arte deja de ser cosa. El carácter de cosa es el soporte de la obra de arte que deja de ser cosa. El carácter de cosa es el soporte de la obra de arte en cuanto construcción. Esta es la única manera de captar la realidad de la obra de arte. Sólo a partir de aquí la vista del estudioso se puede extender a otros terrenos. Entre ellos a la división estética entre materia y forma «determinaciones inherentes a la esencia de la obra de arte», en característica de ser-cosa. Lo cierto es que la aprehensión de la obra de arte a través de sus determinaciones de materia y forma, aprehensión que pertenece tanto a la metafísica medieval como a la metafísica kantiana, es un camino relativamente fácil. Lo difícil es aprehender la cosa, en nuestro caso la obra de arte como sea, en su «modesta insignificancia». En cuanto tal, la cosa «es lo más rebelde al pensamiento».

La esencia de la verdad

Heidegger proyecta la esencia de la realidad de la obra de arte en el ámbito de una esencia más vasta que aparece como fin de su propia filosofía: «la esencia de la verdad». La verdad, que es para el filósofo la verdad del ser. Solamente en esta perspectiva, la obra de arte, en cuanto cosa, se revela en la verdad del ser, y en cuanto revelación de lo oculto o «Aletheia», es belleza. Lo bello pertenece así al advenimiento de la verdad. En estos términos la realidad del arte se torna objetividad, y la objetividad experiencia vivida. Así, en la realidad del Arte, al menos en la concepción del Arte que va desde los griegos hasta Hegel y se prolonga hasta nuestros días, «una extraña concordia de la verdad y la belleza se revela secretamente. A la transformación de la esencia de la verdad, corresponde una historia de la esencia del arte occidental. Este último es tan poco comprensible a partir de la belleza tomada en sí como a partir de la experiencia

vivida, en el supuesto de que el concepto metafísico del Arte pueda solamente alcanzar la esencia del Arte».

La cuestión del Arte sigue siendo así una cuestión abierta para Heidegger, como tantas otras cuestiones. Como la cuestión de la técnica, de la ciencia, de la metafísica misma. Sus propias antinomias, nacidas en parte de su carácter de experiencia vivida, de su fatal historicidad, provocan esta situación específica, esta eterna ambigüedad del Arte. Para Heidegger subsiste siempre la interrogante de si la cuestión del origen de la obra de arte es simple arqueología del saber, o de verdad ofrece posibilidades de alcanzar la esencia misma de aquel origen. Pero esta pregunta no es puramente académica, en la idea que de ella posee el filósofo. Es una cuestión dramática, como todas las de Heidegger. De ella depende, ni más ni menos, que el devenir del Arte. Se trata en efecto, de «un saber meditativo» que es una «preparación previa y por consiguiente indispensable para el devenir del Arte». Solamente un saber así prepara a la obra de arte su espacio, a los creadores su camino, a los guardianes su morada.

Se trata de la morada del ser, preocupación del filósofo. La morada del ser del Arte es la fuente, el origen, la esencia del Arte mismo en su despliegue futuro. El problema está colocado en un sendero del bosque, uno de aquellos caminos que en la filosofía de Heidegger, en realidad, no conducen a ninguna parte. Este es el sentido del *Holzweg* heideggeriano. En su concepción también el Arte es algo colocado en un camino que no lleva a ninguna parte. Pero no por ello se trata menos de algo que es y que se despliega y se revela en la verdad y en la belleza. Acercarse a este algo planteará siempre la pregunta de si se trata de un simple conocimiento erudito del pasado, arqueología del saber, o de una manera de alcanzar la fuente pura, el origen verdadero de la creación. Aquella fuente pura que nos define la obra de arte como instauración de la verdad, como despliegue del ser, como eterno combate.

Heidegger y la tradición universitaria alemana

Hemos aludido antes a las características peculiares de la personalidad de Heidegger, que generalmente rechaza toda apertura personal en sus relaciones con los contemporáneos. En efecto, entre las dificultades que existen para los contemporáneos de Martin Heidegger, de captar el sentido auténtico de su filosofía, una de las más patentes estriba en la escasa propensión del gran filósofo hacia los testimonios personales, el diálogo directo y aclaratorio o las confesiones públicas. Todo ello unido a la repulsión de su pensamiento hacia toda inclinación historicista o hacia la integración de sus ideas en su propio tiempo, considerado por él trágica y despectivamente como tiempo de caída degradante en el mundo de la historia, lo que los descendientes de la tradición hegeliano-marxista convienen en llamar alienación.

Por ello documentos como la carta que Heidegger enviará en su día al Padre William J. Richardson, autor de un monumental libro titulado *Heidegger: Trough Phenomenology to Thought* y el texto, de indiscutible importancia *Mi camino en la fenomenología,* constituyen documentos, o mejor dicho, testimonios de primera mano de incalculable importancia. Nadie podrá desde ahora en adelante prescindir de ellos para completar su juicio sobre la obra de Heidegger, el maestro de Friburgo, que mantiene hasta el

fin la entereza de su magisterio. Cada palabra, cada expresión, cada sugerencia están en estos textos en su lugar o, como se ha dicho, «en su casa», en el complicado y sin par lenguaje metafórico, pero al mismo tiempo de insustituible precisión y significación que tanto caracteriza el estilo filosófico de Martin Heidegger. La crítica filosófica tendrá ocasión de perfilar las relaciones que el propio Heidegger intenta establecer entre su pensamiento y la filosofía del ser de Franz Brentano, sin la cual hubiera sido inconcebible el desarrollo de la fenomenología y en quien Heidegger un indiscutible maestro suyo y de otro. O entre obras como *Ser y tiempo* y la fenomenología de Husserl. O más aún entre Heidegger y Max Scheler, por quien tanto él, como Ortega, alimentaran una gran admiración, o entre Heidegger y Nicolai Hartmann, el gran profesor de Berlín, el autor de la más sólida ontología filosófica de nuestro siglo. O se podrá detectar una vez más la presencia del pensamiento griego más puro en la filosofía de Heidegger.

Pero los testimonios a los cuales aludimos, poseen otro tipo de indiscutible interés. Hay en ellos referencias sorprendentes, en un temperamento como el de Heidegger, a la vida universitaria y editorial alemana. Nos cuenta Heidegger lo que debe la fenomenología a una editor tan entusiasta y generoso como Max Niemeyer y sus sucesores y su casa, presentes durante más de medio siglo en la difusión de las ideas de Husserl y del propio Heidegger. Hablando de la publicación, gracias a Niemeyer, de los primeros escritos de Husserl, Heidegger escribe: «El editor no podía saber entonces que el porvenir de su nombre permanecería ligado a la fenomenología que iba rápidamente a determinar el espíritu del siglo». Recuerda Heidegger sus estudios de dogmática con Carl Braig, sus trabajos primeros sobre Husserl, las relaciones de éste con Rickert, su antecesor en la cátedra de Friburgo, antes de que Rickert pasara a Heidelberg, para suceder a Windelband. Recuerda igualmente los trabajos del discípulo de Rickert, Emil Lask, caído en 1915 en el frente de Galitzia. Y habla de sus propias dificultades para suceder a Nicolai Hartmann en la cátedra de Marburgo, de sus relaciones personales con Husserl, sobre las cuales tanto ha especulado la malevolencia.

Son ecos de una época de incomparable riqueza de pensamiento en el espíritu de un filósofo que se dice extraño a la búsqueda sobre la conciencia interna de su tiempo, y que con todo alguna vez ha abandonado su casi absoluta reserva confesional, para revelarnos las relaciones íntimas con algunos contemporáneos y con algunos temas candentes del tiempo como es el tema del lenguaje, el tema de la técnica o el tema del nihilismo planetario. Una de las pocas veces que abandonó su reserva fue en ocasión del ochenta cumpleaños, cuando el joven profesor de Worms Richard Wisser pudo publicar su libro, *Conversación con Heidegger,* donde se recogen además extraordinarias reflexiones sobre el gran filósofo de grandes espíritus de nuestra época como Heisenberg y Ernst Jünger.

Lenguaje y metafísica

Presente está sin duda el espíritu de Heidegger en el tema hoy candente del destino de la poesía, del lenguaje, de la metafísica. Sus reflexiones sobre la poesía de Hölderlin, Rilke o Trakl constituyen una buena prueba de ello. La presencia de Heidegger en

el asunto es importante hoy cuando el tópico de la supervivencia de la literatura está de moda. Como lo es el de la supervivencia del arte, del teatro, de la metafísica. Heidegger coloca el certificado de defunción en las páginas animadas por un incontenible ardor poético y profético de Nietzsche. ¿Pero es acaso posible que la obra de enorme belleza creadora del profeta de Sils María, a quien Ortega verá erguido en un risco de la Engadina, lanzando amenazas contra el siglo que moría, es posible que la creación de uno de los escritores más completos de la literatura alemana, contenga la muerte de la metafísica?

En realidad, una cosa es proclamar la muerte de la metafísica, y otra cosa es contener en la propia obra los signos de esta misma muerte. Lo que Nietzsche proclama es la pleamar del nihilismo. Lo hace con tanta fuerza, que en sus páginas buscan energías cradoras los grandes espíritus alemanes de nuestro siglo: Jünger, Heidegger, el mismo Rilke con toda su religiosidad, son tributarios del estilo de Nietzsche. Como la creación perdura, pese a las dudas en torno a la supervivencia de la metafísica, Heidegger proclama que en la realidad la metafísica ha sufrido una profunda mutación. Un radical cambio de dirección. A la metafísica especulativa pura, se ha sustituido la metafísica de la técnica y del trabajo orientada a escala planetaria. Heidegger era, sin duda, el filósofo destinado a decir tales cosas. Su diagnóstico es fascinante. A raíz de escribir *Sein und Zeit* él mismo proclamaba, según nos dice Karl Löwith recordando aquellos años, el reino de la «destrucción». Con esta misma palabra dicha en alemán: *Destruktion*. Es el diagnóstico de un hombre que, en medio de la pleamar nihilista de la técnica, manifiesta la solidez de sus raíces de hombre entero. En el homenaje que la televisión alemana dedicaba a Heidegger en su ochenta cumpleaños, Jünger decía del gran filósofo de Friburgo: «La patria de Heidegger es Alemania con su lengua; su lugar es el bosque. Ahí tiene su morada, en caminos sin retorno del bosque. Su hermano es el árbol.»

También Jünger nos dice que Heidegger es el fundador de un lenguaje. Un lenguaje profundo. El lenguaje de nuestro tiempo que busca de nuevo, acaso como nunca, las raíces mismas del lenguaje. Heidegger es el filósofo que se apodera de la palabra, en un sentido que es algo más que etimología, algo más que exégesis, algo más que hermenéutica. La palabra fresca aún, en el poderoso reino del silencio: «la ventana del humus del bosque». Metafísica planetaria del nihilismo de un lado, que hace posible que las culturas que no tienen tradición metafísica tengan presencia entre nosotros, al lado nuestro. Nuestro dominio de la palabra, de otro lado, con todo su poder creador, su fuerza primigenia, su perfección expresiva.

En estas condiciones tratar de la «supervivencia» de la literatura, cuando la lectura posee mayores posibilidades de universalidad que nunca, parece tarea ociosa. Lo que en cambio nada tiene de ocioso es establecer cómo se manifiesta hoy la «praxis» literaria, algo paralelo a la «praxis» metafísica cuando de la metafísica planetaria de la técnica y el trabajo se trata, y cómo camina la creación literaria en compañía de los signos de la escritura y sus «claves». Se trata de un mundo de inquietudes dispersas y no hay más remedio que considerarlo en modo disperso. Solamente los significados de su dispersión justificarán la unidad del propósito que los mueve.

El mundo de la técnica

La filosofía de nuestro tiempo se ha ido preguntando con harta frecuencia, qué es en realidad y qué significa para nosotros y para nuestro porvenir la técnica y su mundo. Más de una vez los exégetas se han preguntado a su vez cuándo Heidegger —el filósofo más despegado de su tiempo y con todo ello ligado a los problemas esenciales de su tiempo— se ha planteado por vez primera la cuestión técnica. Sin duda alguna, el filósofo que ha dicho una vez que «lo que más nos da que pensar es el hecho de que no pensamos aún», se puede decir que ha pensado desde siempre, en torno a la esencia de la Técnica como fenómeno de nuestro tiempo.

La identidad que Heidegger establece entre la esencia de la Técnica y la esencia de la Metafísica no es, en realidad, una conclusión, sino una especie de punto de partida de su meditación. La situación cultural de Occidente le incita a la reflexión preliminar, que luego desarrollará en sus ensayos sobre la Ciencia y la Técnica. Donde por vez primera considera el filósofo lo que él mismo llama la importancia mundial de la Técnica, es en su *Introducción en la Metafísica,* en 1935. A partir de esta fecha, los problemas que plantea la Técnica en sus conexiones con la Ciencia, con la Metafísica y el destino del hombre abundan en los escritos de Heidegger. Por ello, si se trata de considerar la Técnica y la filosofía contemporánea, es imposible prescindir de las ideas de Heidegger en la materia. Lo que mayor difusión ha tenido, son sus reflexiones en una conferencia pronunciada en 1952, en Munich, titulada: *La pregunta en torno a la Técnica.* Pero otros textos contienen ideas acaso más sugestivas en este sentido, ya que el proceso del acercamiento de Heidegger a este importante problema es mucho más amplio y más complejo, hasta el punto de que, en cierto modo llega a condicionar toda su vuelta, la famosa «Kehre» heideggeriana, en la materia filosófica, que implica su inmersión dramática en las dimensiones de su tiempo.

La esencia de la Técnica está unida en los escritos de Heidegger a la esencia de la modernidad. Un texto suyo *¿Por qué los poetas?,* de 1946, parte de un verso de Hölderlin para analizar la obra de Rilke como poeta de la Técnica y de la modernidad. Busca el sentido de la presencia de los poetas en los tiempo de angustia de la noche del mundo. Al celebrar los veinte años de la muerte de Rilke sus *Elegías de Duino* y sus *Sonetos a Orfeo,* llevan directamente a Nietzsche, profeta de los tiempos que corren. La Edad de la Técnica es tiempo de angustia, el tiempo de los dueños de la Tierra, los dueños de la Tierra que son los muertos.

Es el nuestro un tiempo, como nos dice Rilke, en que «los ángeles no sabrían, a menudo, si caminan entre seres vivos o entre muertos». Este es para el poeta, el tiempo de la técnica y de la voluntad de poder. Por lo menos, a este terreno lleva Heidegger su amplio análisis de la poesía de Rilke, al meditar sobre la esencia de la Técnica y su gran influjo en la suerte del mundo.

Nos referíamos anteriormente a las consideraciones de Heidegger sobre la poesía de Rilke en cuanto expresión del mundo de la técnica. El filósofo buscaba en la poesía significados enigmáticos referentes a las grandes transformaciones del mundo. En Heidegger permanece, durante un cuarto de siglo, en lugar central, la meditación sobre la esencia de la Técnica. De ella depende la suerte de Europa y el mundo. Su auge coin-

cide e implica la decadencia de la Metafísica, preanunciada por Nietzsche en una de sus múltiples profecías, cuando clamaba: «El desierto aumenta», o bien: «Un siglo de barbarie comienza y las ciencias estarán a su servicio.»

El tema de la barbarie y de la ciencia y la técnica Heidegger lo hace suyo cuando en la *Introducción en la Metafísica* nos habla de la decadencia de Europa, cuna de la Metafísica y reino de la Técnica por medio del «americanismo» y el «socialismo» de Norteamérica y la Unión Soviética. Los conceptos eran ya de Nietzsche al decir que «americanismo» y «socialismo» son una misma cosa. Y lo eran de Rilke, el poeta de la voluntad de poder y de la muerte de la Metafísica. Heidegger nos habla, a su vez de la «pleamar americana», auténtico universo de la Técnica. «Esta Europa —escribe él en *Introducción en la Metafísica*—, que en su incurable ceguera se halla ahora en el punto de apuñalarse a sí misma, está cogida hoy como en un estanque entre Rusia, de un lado, y América de otro. Rusia y América son las dos, desde el punto de vista metafísico, la misma cosa. El mismo frenesí siniestro de la Técnica desencadenada y de la organización sin raíz del hombre normalizado. En un tiempo en que el último pequeño rincón del globo terreste ha sido sometido al dominio de la Técnica y se ha vuelto explorable económicamente, cuando el tiempo no es sino velocidad, instantaneidad y simultaneidad, cuando el boxeador es considerado como el gran hombre de un pueblo y la unión en masa de millones de hombres constituye un triunfo, en tal época la pregunta: «¿Con qué fin? ¿dónde vamos? ¿y luego?», está siempre presente y como un espectro atraviesa este universo de «brujerías».

La esencia de la Técnica está unida a la esencia de la modernidad. También a la «humanitas» del hombre en crisis. También a los graves peligros que acechan al ser del hombre. Las preguntas aumentan y las respuestas esperan. Una vez más, nos inquietamos en torno al destino del hombre *animal rationale*. La cuestión central es la cuestión en torno al principio *rationem reddere*. Al abismo entre una búsqueda desenfrenada con éxitos grandiosos y lo que el pensamiento sabe que merece de verdad ser pensado. Este abismo que condiciona el ser del hombre, es más peligroso que la bomba atómica, que para Heidegger es la consecuencia natural de la muerte del hombre en cuanto ser, en cuanto sabedor, en términos metafísicos, de lo que merece ser pensado. En la idea que Heidegger posee de la técnica, ésta determina y condiciona todo. Desde los caracteres de la ciencia moderna hasta la índole del Estado totalitario.

Continuador de la filosofía antigua

En 1986 un grupo de profesores italianos reunidos en torno a la editorial y a la revista *Itinerari*, aprovechaba el décimo aniversario de la muerte de Heidegger, para reunir en un volumen los mejores estudios consagrados al gran filósofo alemán, con colaboraciones de primera mano de heideggerianos como Gadamer, Walter Biemel, Otto Pöggeler, John Sallis, Ute Guzzoni, Mazzarella, Gian Piero Moretti, René Char, Franco Volpi. Uno de los textos más reveladores pertenecía al excelente estudioso de Heidegger en Italia, Franco Volpi, sobre *Heidegger y la historia del pensamiento griego*[7]. El

[7] *Cfr.* Heideggeriana, *Editrice Itinerari 1986, Lanciano a cura di Giampiero Moretti, pp. 227-268.*

escrito de base para este tema era un texto casi desconocido por la crítica anterior y en las referencias personales del propio Heidegger. Se trata de un texto poco anterior al *Sein und Zeit*, a saber, el curso universitario del todavía Privat Dozent Martin Heidegger, titulado *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, publicado por Walter Biemel en los volúmenes *Gesamtausgabe* (Frankfurt am Main, 1976).

Sería muy interesante considerar ahora la obra entera de Heidegger a la luz de aquel curso, claro, penetrante, perfilado con gran lucidez. Los grandes problemas de la metafísica y la ontología vistos a través del pensamiento griego, actualizado en sus propias dimensiones y, como amaba decir el propio filósofo, hablado en lenguaje griego. Aparece clara la idea de una conciencia de una experiencia originaria del ser, sustraída al juego de la metafísica. Está allí patente sí, el interés del filósofo por los presocráticos, con su posible presencia fecunda en una edad postmetafísica como la nuestra, sobre la cual Heidegger prolonga su interés por una ontología fundamental. Pero no menos actual, y con indiscutible presencia en el pensamiento posterior de Heidegger, está esta su comprensión primera de la filosofía de Platón y de Aristóteles. Entonces Heidegger concluía que con Aristóteles culminaba la filosofía griega y que después del Estagirita hubo sólo «una decadencia de la filosofía griega. Este elevado nivel de búsqueda nunca más pudo ser igualado»[8].

Los últimos encuentros de Heidegger se puede decir que tienen lugar a través de posiciones renovadas con respecto a la filosofía griega. Así sus reflexiones sobre Heráclito y su apelación última a la «physis» aristotélica, al amparo del curioso encuentro perfilado por Heidegger entre metafísica y cibernética. El propio humanismo de Heidegger se centra en las relaciones esenciales para el hombre occidental. Entre Naturaleza e Historia. Entre Naturaleza y Gracia sobrenatural. Entre Naturaleza y Arte. Entre Naturaleza y Espíritu. En el centro de todo, la naturaleza del hombre, la cual, para Heidegger, «ha sido, por encima de todo, uno de los más graves problemas de la metafísica». En estos términos actuales considera Heidegger la *Física* de Aristóteles «el libro de fondo de la filosofía occidental». Un libro que implica esta certeza: la física es metafísica, por cuanto la metafísica misma es física. Términos que nos encaminan a una posible comprensión del encuentro entre metafísica y cibernética, que Heidegger deja como una desconcertante pregunta en el aire de la filosofía. Así se configura también una explicación de la *técnica*. A la luz de una nueva comprensión de la *Física*, aparece también la idea de Heidegger de un posible o difícil diálogo entre las culturas, de una cultura planetaria donde los renacimientos culturales son fenómenos «epigónicos» y las llamadas ciencias de la cultura y su exasperante desarrollo un fracaso por su mimetismo antinatural con las ciencias de la naturaleza. Es ésta una de las horas meridianas de la reflexión de Heidegger. Es la hora de *Unterwegs zur Sprache* con el clásico *Leit-Motiv* de la filosofía: *Identität und Differenz*. Sólo la diversidad fecunda garantiza la unidad. Así lo expresa el propio Heidegger, en una frase que merece la pena recoger: «Daher kommt es, dass die Identität durch die Geschichte des abendländischen Denkens hindurch in Charakter der Einheit erscheint»[9].

8 *Cfr. Heidegger:* Grundbegriffe der antiken Philosophie, *cit. p. 101-102.*

9 *Heidegger,* Indentität und Differenz, *Neske Verlag, Tübingen 1978, p. 11.*

El esfuerzo reflexivo de Heidegger se proyecta en definitiva sobre el destino mismo del hombre y del mundo. Reflexión que supera la negatividad pura y recogiendo los términos originarios de la angustia, lanza la frase final: «Sólo Dios —o un Dios— nos puede salvar.» En estas condiciones el pensamiento llega a ser desconcertante en una tarea que parece inmediata. La de insistir en la posibilidad de preparar o simplemente de colocarse ante el nacimiento de una civilización mundial. Una reflexión sobre la cosa en sí, se impone en este sentido. Una reflexión que pertenece a la misma cultura y su destino entre los pueblos que por medio de la técnica de la comunicación se han puesto en cierto modo en contacto. En realidad lo que se llama la civilización mundial está ahora en sus comienzos, pero para seguir adelante, necesita absolutamente superar este escueto planteamiento técnico, industrial o científico, y se refiera una vez más a la situación del hombre en el mundo. Se trata de una vuelta desde los propios comienzos de una civilización mundial del hombre a la naturaleza de su destinación en el mundo. De esta destinación del hombre puede enunciar al mismo tiempo la pregunta radical para él y su cultura si el hombre y su cultura están juntos abocados a la destrucción o si bien podrán consolidarse juntos, con posibilidades renovadoras continuas» [10].

La compleja herencia de Heidegger tiene por encima de todo una meta: la vigencia de la filosofía en el más alto y noble sentido. Su centro es el hombre y su destino. Todo ello sometido a la reflexión constante y alerta de la filosofía. El ser del hombre. El ser de la cultura y la creatividad, empezando por la creatividad poética y el arte. La posibilidad de nuevas integraciones del hombre humano, ante el asalto de la técnica y la amenaza de destrucción en un planeta condenado a ser único y a la vez ingobernable. El marco de fondo de todo es la negatividad, la angustia y el miedo. La gloria y acaso la salvación, son la creatividad y una siempre renovada idea del valor. No es poco para un tiempo de angustia que conmemora ahora el nacimiento de su filósofo más resonante y de más complejos acordes del espíritu.

Jorge Uscatescu

[10] *Cfr. Jorge Uscatescu,* Breviario de Cultura, *Ed. Reus, Madrid 1986, p. 125.*

Wittgenstein: la religión y el silencio

> Creo que lo que más le gusta (a Wittgenstein) en la mística es el poder que ésta tiene de permitirle dejar pensar.
>
> **B. Russell**

I

«De lo que no se puede hablar hay que callar», dice Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLF)[1]. ¿Y por qué se redactan entonces aquí cuestiones relativas a Dios y a la religión, que terminan por fundamentar el propio silencio del filósofo vienés? No lo sabemos; quizá por perfilar en qué consiste el «límite» entre lo decible y lo indecible en el lenguaje cuya frontera interpela a Wittgenstein y a muchos otros, intentando buscar con ello una salida coherente —y silenciosa— que responda a las expectativas creyentes de aquellos inducidos hacia inquietudes similares.

Los estudios sobre el análisis del lenguaje religioso constituyen una permanente preocupación en la teología contemporánea. Ellos en cierto modo quieren aclarar el sentido del discurso creyente en el mundo secular europeo, ofreciendo respuestas y contenidos concretos al pensamiento religioso actual.

Sin embargo hay en esta tentativa intelectual un aspecto que en último término siempre quedará fuera del propio estudio analítico pues no es «atrapable» dentro del proceso explicativo de tal reflexión: es el silencio propio de toda espiritualidad cuya densidad se hace presente en el hombre cuando emergen la religión y la fe.

Sobre el silencio (místico) se ha escrito mucho y, como instancia pneumatológica propia de toda «teología negativa» (camino «apofático»), esas explicaciones quedan inconclusas y mudas frente a la riqueza interior que adquiere para el creyente el silencio envolvente que dictamina un centro de gravedad en la vida abierta a Lo Absoluto. Incluso cuando se escribe sobre espiritualidad se carece de una nomenclatura léxica exacta, apropiada para señalar qué ocurre ahí. Pues los criterios racionales asumidos a priori ante tal experiencia meditativa, son desfondados una vez involucrado el sujeto en la experiencia mística.

Así ha ocurrido en la patrística oriental —para no referirnos al pensamiento de la India (budismo), chino (taoísmo) o islámico (sufismo)— pasando, por ejemplo, por la riqueza del maestro Eckhart, Tomás de Kempis, San Juan de la Cruz y, en un sentido mucho más próximo a nosotros, en G. Bataille y ahora en lo que nos puede ofrecer Wittgenstein.

[1] *Ludwig Wittgenstein.* Tractatus Logico-Philosophicus. *Alianza Universidad. Madrid, 1987. Proposición 7. (Traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera).*

Toda la fuerza de la reflexión filosófica de Wittgenstein se detiene ante la fe y la religión; sobre ellas «no se puede hablar» (aunque Russell estime que «Wittgenstein encuentra el modo de decir una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir»[2]). Pues son ámbitos humanos donde el lenguaje se agota sin posibilidades de seguir un curso para detectar en qué consiste «lo místico» porque en realidad esto sólo «se muestra», dice el TLF[3]. Además K. Wücher y A. Hübner afirman que Wittgenstein, refiriéndose a «lo inexpresable» que tanta importancia tiene ya en el *Tractatus,* pregunta: «¿Pero cómo expresar esto último? Lo último es precisamente lo que no debe ser expresado, sino que es el final al que llegamos, el muro contra el que nos damos»[4].

La fe y la religión forman para él un «modo de vida» y no es accesible por la razón el contenido religioso de tal comportamiento. ¿Por qué? Pues porque para Wittgenstein en primer lugar la teología debe ser entendida como «gramática» y debe «ejercer la crítica del uso cotidiano del lenguaje religioso, pero no de los fundamentos de la fe, ya que ésta es una forma de vida»[5] que responde en el sujeto a una manera muy profunda de pensar y actuar. Ahí se involucra toda la persona y no sólo cuestiones de orden argumentativo. En segundo lugar, según Alfaro, para Wittgenstein «la fe en Dios implica un cambio total del hombre, es decir, una conversión: "cambiar toda mi vida"; el creyente auténtico se siente "cogido" por la verdad. La fe no es racional ni irracional: no puede fundar de ningún modo su credibilidad»[6].

La fidelidad de Wittgenstein por su método filósofico impide pronunciarse sobre aquello instalado más allá del «límite», formulado a partir del prólogo del *Tractatus* donde dice: «El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable)»[7]. A propósito del prólogo, caben aquí dos proposiciones enunciadas en el TLF: «No podemos decir nada ilógico, porque de lo contrario tendríamos que pensar ilógicamente»; «Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar»[8]. Y ¿entonces, qué ocurre con «lo místico»? Es inefable, pero puede mostrarse.

La especulación filosófica en torno a ese «límite» en el lenguaje ha producido una rica reflexión intelectual en seguidores de Wittgenstein, una vez mencionado «lo místico», que es inexpresable, pero se muestra: «Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se

[2] *Ludwig Wittgenstein.* Op. cit., *p. 196.*

[3] Op. cit., *proposición 6. p. 522.*

[4] *Wilhelm Baum.* Wittgenstein: Das Christentum als einzig sicherer Weg zum Glück. Neue Quellen zur negativen Theologie im «Tractatus» *(Wittgenstein: el cristianismo como único camino seguro a la felicidad. Nuevas fuentes sobre la teología negativa del «Tractatus»), en Zeitschrift für Katholische Theologie 105 (1982) 191-195. La traducción es gentileza de María Pilar Lorenzo que «también tiene debilidad por la mística».*

[5] *Wilhelm Baum.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra. *Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 174.*

[6] *Juan Alfaro.* Ludwig Wittgenstein ante la cuestión del sentido de la vida. *Gregorianum 67, 4 (1986) p. 724.*

[7] *Ludwig Wittgenstein.* Op. cit., *p. 11.*

[8] Op. cit., *proposiciones 3.03 y 5.61.*

muestra, es lo místico»[9]. W. Baum estima que en esta «tarea de trazar límites Wittgenstein distingue entre lo que puede ser dicho (es decir, el ámbito de las ciencias de la naturaleza) y lo que no puede ser dicho, sino sólo "mostrado"»[10]. Formulación críptica en Wittgenstein —aunque decisiva en la obra tractariana (¿y en su vida?)— pero que a la luz de la religión puede ilustrarse con cierta nitidez. El último sentido de lo que se «muestra» adquiere un carácter místico, y en este sentido ya «no es transmisible por medio de la palabra»[11].

Así, Carlos Comas, enfocando un interés destacado por la religión, aborda en cierto modo ese mostrar místico, con la noción «Realidad Otra» (R.O) gracias a un interesante esquema intelectual en su obra *Mito y fe cristiana. Ensayo de aplicación de los trabajos de epistemología de la religión de Mariano Corbí a un problema actual del cristianismo.*[12] Con este estudio nos acompañamos, intentando sugerir con él la apertura del misticismo de Wittgenstein hacia la religión.

En Wittgenstein hay balbuceos para perfilar gracias al lenguaje el peso de la religión en el hombre, aunque en realidad estima que hay que renunciar a ello. En Comas hay toda una teoría explicativa sobre la religión que aquí queremos entroncar con la posición wittgensteiniana que dice que de lo que no se puede hablar se debe callar, y Dios entonces, como dimensión metaempírica de la realidad permanece inaccesible pues las palabras sobre él —en fidelidad al neopositivismo— serán sinsentido; ni siquiera verdaderas o falsas. Sabemos en todo caso la preocupación de Wittgenstein por la fe, la religión y la ética.

II

Carlos Comas en la segunda parte de su atractivo estudio subtitulada: «Los estudios de Mariano Corbí sobre el papel de las formulaciones en las religiones. Ensayo de aplicación al actual problema epistemológico del cristianismo» quiere aproximarse a ese «Deus absconditus» de una manera singular, estableciendo en primer lugar una dicotomía teórica formal entre «este mundo» y «actividad religiosa».

No se trata aquí de afirmar que la actividad religiosa se viva en «otro mundo», si bien «este mundo» es definido por Comas como todo aquello que ocurre a raíz de la actividad no-religiosa. ¿Cómo sabemos que es no-religiosa? La justificación de Comas para definir «este mundo» como no-religioso viene dada por el reconocimiento que él hace de la debilidad de la religión para llevar la «dinámica protagonista» de las cosas que «mueven» al mundo. Afirma el autor que muchas veces los hombres no nos movemos por preocupaciones religiosas, y es precisamente este tipo de actividad no-religiosa la que en un primer momento quiere estudiar:

> en muchas religiones (e incluso también en ciertos textos cristianos importantes) no hay nada profano, sino que todo es sagrado. Sin embargo hay momentos de intensidad sagrada fuerte,

[9] *Proposición 6.522.*

[10] *Wilhelm Baum.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra. *p. 96.*

[11] *Wilhelm Baum.* Op. cit., *p. 96.*

[12] *Instituto Científico Interdisciplinar. Barcelona. 1982. 107 pp.*

y otros de intensidad sagrada débil; lo cual quiere decir que la dinámica propia de la actividad sagrada puede estar actuando como «protagonista» o no; pero en esos momentos religiosamente débiles, en que la dinámica religiosa ya no lleva la «voz cantante» debe existir alguna otra dinámica que sea la que tenga el protagonismo; es precisamente a esta dinámica a la que llamamos «mundo profano» o, para no ser conflictivos, «este mundo» [13].

Esto permite a Comas aclarar que «este mundo» no se contrapone a «otro», propio de la religiosidad: «Si empleamos el adjetivo "este" para referirnos al "mundo", no lo hacemos para contradistinguirlo de un mundo "otro" que considerásemos existente, sino simplemente como señalando al mundo que nos rodea»[14].

¿Por qué a aquellos que nos preocupa el hecho religioso nos resulta necesario detectar antes «el modo de funcionar de las preocupaciones de este mundo»? Comas ilustra metodológicamente este problema y plantea con dos pasos la siguiente cuestión:

A) Para entender con claridad en qué consiste la religión es conveniente contraponerla a lo que no es religión... y ver qué cosa es religión. Y luego advierte, anticipando el contexto global del lenguaje religioso.

B) Aunque veamos que «en la humanidad hay algo más que preocupaciones de "este mundo", es decir que hay un tipo diferente de actividad que se suele llamar "religión", esto no quita que la "religión" para expresarse suela usar formulaciones tomadas de "este mundo", lo cual tiene consecuencias importantes» [15].

Aquí es donde cabe cierto diálogo con Wittgenstein a propósito de lo inefable.

III

¿En qué consistiría la característica típica propia de «este mundo» que termina por concretarse como no-religiosa, según Comas? Apoyándose en contribuciones antropológicas, señala que en todo grupo humano siempre descansa un «grito vital» que articula una determinada «visión del mundo». Y ésta no es solamente algo abstracto y teórico. En realidad es algo «valoral», adquiriendo cada hecho, situación o cosa un lugar determinado dentro de un «sistema de valores» que establece ese grupo humano. Esto da pie para que en ese grupo siempre exista una «orientación vital» que encamine a los miembros hacia los valores que presenta la visión del mundo: «Por eso, porque la visión del mundo es la que orienta vitalmente a los miembros del grupo, la vida de éste está organizada por aquélla» [16]. Añade Comas:

Se corresponden pues «visión del mundo» y modo concreto de desarrollarse de la vida del grupo. Y en este modo concreto de desarrollarse es donde se van desplegando todas las riquezas de la vida del grupo. Esa rica vida del grupo, que va desplegándose armoniosamente bajo la dirección de la «visión del mundo» allí presente, es sentida como algo precioso, como la única cosa preciosa que se tiene. Aunque se trata de la vida de un grupo humano, en este sentimiento de estar viviendo algo precioso late la satisfacción biológica de experimentar que la propia vida de conserva, crece y llega a reproducirse. Es cierto que la vida humana no se reduce a la satisfac-

13 *Carlos Comas.* Op. cit., *p. 41.*

14 Op. cit., *p. 42.*

15 *P. 42.*

16 *P. 43.*

ción biológica sino que el hombre es capaz de sentimientos nada biológicos (transformando el hambre en «sibaritismo» o, todavía mejor, el instinto maternal en amor materno) pero en el hombre no ha desaparecido el grito vital biológico, las ganas de vivir y de desplegar esta vida más allá de uno mismo (reproducción)[17].

Avanzando en las características propias de la «visión del mundo», Comas estima que ella se va organizando presidida por un «paradigma» o «modelo ejemplar» que varía al variar la tecnología del grupo.

Esto quiere decir que en el grupo hay inicialmente unos determinados «ojos» (matriz) que dan inteligibilidad a los procesos nuevos que ocurren en la realidad, adecuados para entender al mundo y escogidos unos en lugar de otros por su mayor idoneidad para asimilar fenómenos, incorporándolos con mayor funcionalidad en esa matriz. El hecho básico desde donde se consolida un paradigma —indispensable para comprender al mundo— estaría producido por la forma como el grupo se enfrenta a la naturaleza para sobrevivir, respondiendo al «grito vital». De aquí se derivan un conjunto de operaciones de sobrevivencia (técnicas, agrícolas, laborales) dadas en el grupo que terminan por cohesionar entre sí un determinado paradigma, otorgando sentido «valoral» a la visión del mundo y estableciendo de una determinada forma «las negatividades» y «las positividades» existentes en la vida. Todo ello permite decir a Comas «que para hacer alusión al drama de la existencia, hay que hacer alusión a la visión del mundo y dentro de ésta hay que hacer referencia al paradigma... que será uno u otro según el nivel tecnológico del grupo humano»[18].

IV

Sin embargo con ello Comas no ha tocado aún el problema concreto de la religión. Al contrario, vemos que ha quedado de relieve hasta ahora lo que no es religión —tal como hemos señalado en ese primer paso A— pues lo que permite que se promueva y consolide la «visión del mundo» y el «paradigma» brota a partir del «grito biológico vital» satisfecho— o que lucha por satisfacerse en las vastas experiencias de la vida.

De aquí entonces en Comas el carácter específico que tiene la «dinámica de este mundo» cuya contraposición con la «Realidad Otra» (R.O.) surge en el hombre una vez interpelado por la realidad dando sentido y volumen a la experiencia y lenguaje religiosos. ¿Cómo? Para responder tenemos que introducirnos ahora en el punto B mencionado antes, formulando de entrada Comas lo siguiente: «La aparente paradoja que mostraremos es que las religiones consisten en relacionarnos con una realidad totalmente diferente de "este mundo", y a pesar de esto suelen usar formulaciones hechas de realidades de este mundo»[19]. Es importante en este momento percibir en qué consiste el núcleo fundamental de lo religioso planteado por él.

Para Comas se encuentra en lo que denomina R. O. Y ésta es «Otra» en cuanto contropuesta al sentido de «este mundo»: es «aquella realidad que la dinámica propia de

[17] *P. 43.*
[18] *P. 52.*
[19] *P. 53.*

este mundo es incapaz de atrapar, aquella realidad que sea irrelevante para esta dinámica típica de este mundo»[20] (fundada en último término en las ansias biológico-vitales).

Savater, en cierto modo instalado en este contexto, habla, formulando una fenomenología de lo sagrado, «que el sentido mismo de la experiencia religiosa es el intento, el anhelo de escapar a la necesidad»[21]. Criticando el carácter instrumental dado a la religión, Savater estima que «lo sagrado es lo que se halla definitivamente separado del ámbito de la necesidad: lo que se corta, lo que sobra, lo que excede, la "parte maldita" que se encuentra más allá de lo utilizable»[22]. Pero no entremos aquí en este enfoque filosófico que a mi modo de ver guarda relación finalmente con «lo místico».

Aunque Comas reconoce que esas «ansias» constituyen las notas discriminantes para caracterizar la dinámica propia de «este mundo», afirma que no pretende reducir «este mundo» a pura biología, sino que «este mundo» —a pesar de estar vitalizado por el impulso biológico— también «es sensible a otras cosas... y por eso incluye todo lo que engloba la visión del mundo, con el paradigma que lo urde».

Sin embargo la R. O. es cualitativamente otra cosa. Es algo con lo que todas las religiones intentan entrar en contacto que —sin estar instalada en «otro mundo»— resulta captada «por un tipo de dinámica o de mirada que los hombres llevamos en nuestro interior»[23], imposibilitada de ser alcanzada por la mecánica propia de «este mundo». Aunque esta «mirada» en cierto modo puede anticiparse a raíz de la emoción estética o en la admiración filosófica, por ejemplo, el peso específico de «este mundo» es impotente para participar de esa «dinámica otra».

¿Cómo y por qué surge en el hombre esta captativa «otra» que atrae gratuitamente y de forma desinteresada «ya que en ella no se mira si tiene que ver o no con las satisfacciones o insatisfacciones biológico-vitales»? Comas estima que ella brota una vez examinada la estructura del conocimiento humano donde constata la correlación existente entre «estímulo» y «respuesta» (también producida en el mundo de los animales) aunque en el hombre ocurre algo peculiar gracias a su capacidad de hablar:

> Cuando surge una cosa que es estímulo se provoca una respuesta, un mirar febrilmente la cosa, una hambrearla y lanzarse sobre ella; se está como fascinado por la cosa. Pero en el hombre hay otro ámbito que queda patente en el hecho de que el hombre sea capaz de hablar; hablar quiere decir usar unos sonidos acústicos (las palabras) como vehículos de una vivencia que uno quiere comunicar; si la vivencia a comunicar es que ha surgido un estímulo y que uno ha respondido a él lanzándose febrilmente sobre la cosa, el hecho de que podamos colocar esta vivencia en unos sonidos acústicos que le sirvan de vehículo, quiere decir que respecto de la vivencia estamos en una doble situación: por un lado somos los que estamos inmersos en la atracción de la cosa —«estímulo»— y somos arrastrados hacia ella, y por otro lado estamos como fuera de esta corriente, como sentados a la orilla del río contemplándonos a nosotros mismos arrastrados por la corriente del estímulo (si no fuera así no podríamos «tomar» lo que nos está pasando para colocarlo en los sonidos acústicos con que «lo decimos»); por tanto, además del ámbito donde está la atracción de la cosa —«estímulo»— y nuestro lanzarnos sobre ella, hay otro ámbito de distancia interior, ámbito de distancia donde yo mismo me estoy contemplando a mí mismo, y donde ya no vivo el arrastre (que por otro lado estoy padeciendo) sino que lo contemplo.

[20] *P. 54.*

[21] *Fernado Savater.* La piedad apasionada. *Sígueme. Salamanca, 1977, p. 20.*

[22] *Fernando Savater.* Op. cit., *p. 30.*

[23] *P. 55.*

Si existe un ámbito de este tipo, hecho de distanciamiento, entonces ya no puede sorprender que también puede darse un «mirar» no afectado por el interés animal, sino de otra clase... No nos cosquillea ningún interés animal, sino una captativa de otro tipo, hecha toda ella de capacidad de admirarse, de sentirse humilde, de agradecer, de venerar llenos de gozo, etcétera[24].

Todo ello facilita ver cómo el hombre no pude evitar estos dos ámbitos presentes en la realidad (dinámica de «este mundo»/ «mirada otra»). Incluso en el origen de la experiencia de lo sagrado, Savater estima que el Gran Árbol, cuya presencia y sentido ha adquirido un carácter numinoso para el hombre del bosque, nunca por ello termina de formar parte del bosque con los otros árboles. Es decir, las coordenadas del hombre para «registrar» lo sagrado no pueden caer en el descuido de la presencia de lo profano ahí también:

El Gran Árbol escapa a las necesidades homogéneas de los restantes árboles del bosque, tal como se instala más allá del reino de la instrumentalidad y de la mano avasalladora del hombre; pero ni abandona en modo alguno el bosque ni deja de ser auténtico árbol; es, por el contrario, el árbol más completo, el árbol más fuerte, el árbol victorioso. Está *separado* (es sagrado) pero sigue vinculado al reino de la necesidad que ha abandonado, como su refutación y como su rescate; tal como el hombre, en el momento del sacrificio o de la fiesta, se sitúa más allá de toda necesidad, sin dejar de estar plenamente sujeto a todas las necesidades humanas. Sujeto a todas las necesidades, *pero de tal modo separado, sagrado, que éstas han dejado efectivamente de ser necesarias.* La separación logra abolir la necesidad, pero mantiene intacto el vínculo con lo necesario. ¿Dónde ocurre esto? En la profundidad de una intimidad separada, a la que es por un lado equívoco y por otro imprescindible (hoy, aquí) llamar espíritu, cuya manifestación concreta es en primer término la religión[25].

Lo interesante, sin embargo, es percibir en Comas, el proceso que permite privilegiar la densidad de la R. O. en el hombre cuyo sentido no es buscar satisfacciones propias «sino sólo que la realidad captada crezca y exista en todo su esplendor»[26]; porque dentro del binomio «estímulo» —«respuesta» el eco que ella provoca es desinteresado y libre.

Ese proceso está constituido en el sujeto por una «iniciación», por una «llamada» y por un «camino» —formalmente así definidos en religiones— y a medida que son reconocidos como tales expresan rivalidad con las cosas de «este mundo». ¿Por qué? La «iniciación» supone en el hombre cierto encuentro con una «vida nueva». En vez de vivir «este mundo» ha de vivir la R. O., cosa en un comienzo conflictiva. El «camino» pide unas determinadas actividades o técnicas para alcanzarla, no dejando de vislumbrar nunca el hombre que al final de la «ruta» aguarda algo interesante, propio de la R. O., cosa que se puede abandonar por el «deseo»; y, también la «llamada» puede ser impedida por el «griterío de los deseos», dice Comas[27].

¿Cómo resolver entonces esta cuestión cuando el hombre no puede evitar el tener ámbitos en su vida? En el caso de la «iniciación» todo dependerá de la forma como rivalicen la R.O. y «este mundo» en el «yo» de la persona:

24 *Pp. 56-57.*

25 *Fernando Savater.* Op. cit., *pp. 25-26.*

26 *P. 58.*

27 *P. 60.*

A medida que el yo se va inclinando cada vez más a menudo por una de las dos esferas, ese yo se va transformando más y más en aquella esfera misma. Por ejemplo, al hombre que sistemáticamente opta por «ansias biológicas de vivir», la captativa «otra» se le va adormeciendo, mientras que las ansias biológicas le van creciendo más y más hasta absorber todas sus energías interiores; se transforma en lo que decía San Pablo: «el hombre animal». En cambio el hombre que va optando por las «realidades otras», va afinando su captativa otra, la va alimentando con lo que capta, y poco a poco él mismo se va transformando en «otro», es decir va habitando en esta esfera «otra». La transformación interior del hombre, que es lo que pretenden todas las religiones, ocurre en este ir optando por la «Realidad Otra», día tras día, de manera que la captativa «otra» va creciendo, y el hombre se va transformando todo él en un voto a favor de que la R. O. exista y sea su Señor[28].

Una vez percatado el hombre de la riqueza de la R. O. frente a «este mundo», el «camino» adquiere dos características en el sujeto: una negativa y otra positiva. Comas afirma que la cara negativa se expresa con el siguiente criterio: «morir al deseo» o «matar al deseo»[29]. Esto quiere decir:

ir negando a las «ansias biológicas de vivir» el protagonismo a la hora de elegir la conducta a seguir. A medida que una y otra vez se le niegan sus peticiones, el «deseo» va perdiendo ganas de seguir reclamando sus derechos, se vuelve menos activo, se rinde y accede a no ser ya el protagonista en las decisiones del «yo». Y puesto que ese «deseo» ha sido negado por amor de la «Realidad Otra», el seguimiento de esa realidad se va implantando como protagonista de la conducta del yo. Ha habido pues un ejercicio continuado de quebrantamiento del «deseo», que ha terminado haciéndolo morir como protagonista. Este ejercicio continuado de matar el protagonismo del «deseo» varía según las religiones: unas se lo plantean temáticamente (por ejemplo, el yoga o el budismo), mientras que otras lo practican al buscar otras cosas (por ejemplo, en el cristianismo la práctica del amor al hermano comporta necesariamente negar muchas veces el «deseo»); también la guerra santa y el sometimiento al destino dictado por Alá comportan este morir al «deseo» sin que sea menester proponérselo temáticamente[30].

Estima Comas que este proceso debe ser vivido dentro de una comunidad «donde haya hombres que ya hayan pasado por ese camino». Ellos pueden ir aconsejando qué pasos dar «para que vaya creciendo la presencia de la Realidad Otra, y tome el relevo del deseo, como guía del yo».

La cara positiva la entiende Comas como algo presente en todas las religiones:

Cultivar el silencio interior (y con tiempos explícitos de ello) para que los ojos se vayan abriendo a la «Realidad Otra»; o sea, la oración o contemplación entendidas en un sentido amplio. Este aspecto positivo es complementario del negativo: «se muere al deseo» precisamente para ser capaz de «ver», y no se puede llegar a «ver» sin antes haber «muerto al deseo»... El ejercicio continuado del deseo hace que éste acabe absorbiendo todas las energías psíquicas, de manera que la capacidad interior para captar la «Realidad Otra» languidece, queda exangüe, se duerme. Si en cambio vamos «matando el deseo», la captativa interior va adquiriendo protagonismo (ya que se mata el deseo en aras de alcanzar la «realidad otra»); habiendo acallado el «griterío de los deseos», reina un silencio donde se puede aprender a escuchar la música tenue de la «Realidad Otra»; o para decirlo con otra de las metáforas utilizadas por las religiones, habiendo apagado los focos del «deseo», que nos fascinaban y nos tenían deslumbrados, en esta noche llena de paz los ojos se van acostumbrando a una especie nueva de luz, la misteriosa luz de la «Realidad Otra»... que poco a poco llega a sernos más clara que el día[31].

28 *P. 61.*
29 *P. 61.*
30 *P. 62.*
31 *P. 62.*

Esta práctica sobre el silencio en el hombre, a pesar de ser acusada como egoísta, porque al parecer así se busca su propia felicidad, tiene un aspecto positivo destacado: en realidad si ese sujeto es fiel a ese silencio, es fiel a un propósito ineludible, y ello significa estar trabajando «por su grupo humano, puesto que si él llega a la unión con la R. O. entonces quedará transformado y la R. O. podrá servirse de él para hacerse presente en el mundo y llamar al grupo humano entero a estos horizontes supremos. Ponerse, pues, a la escucha paciente de la R. O. no ha de ser un egoísta «gourmetismo» espiritual, sino una fidelidad heroica a una llamada, fidelidad que además es consciente de que gracias a la posible transfiguración del «yo» la R. O. podrá hacerse presente a todo el grupo humano y vivificarlo»[32].

Por último, la «llamada» (que en realidad es previa al «camino») guarda relación con el atractivo que debe despertar la R. O. (gracias a esa «mirada otra» que todos tenemos en nuestro interior) en el hombre. No basta solamente con optar por renunciar a las «ansias» biológico-vitales una vez «iniciado». Pues ese atractivo que despierta la R. O. está a veces soterrado bajo muchos velos del deseo que nos distraen. Algo o alguien debe señalarnos, a pesar de esa atracción (debilitada) la magnitud y la riqueza de la «mirada otra» latente en nosotros. Y esto según Comas se logra gracias al «testimonio» del maestro o de la comunidad creyente y a «las formulaciones religiosas»[33].

El «testimonio» del maestro o de la comunidad guarda relación con una forma de vida «que no está dirigida por el deseo... y a pesar de ello (es una forma de vida que) no parece infeliz»[34]. Al contrario, se presiente y adivina ahí que hay algo integral y pleno que no se encuentra en otro lugar. En cierto modo «el testimonio es el mejor modo de hacer dirigir la mirada hacia donde se puede hallar la "Realidad Otra", y así provocar que ella misma sea la que se revele al hombre y le cautive»[35].

La atracción ejercida por el «maestro» (o la comunidad creyente) interpela a aquél que contempla tal testimonio afectando a esa mirada «otra» que todos tenemos en nuestro interior, pero muchas veces opaca por el «griterío de los deseos». Esa interpelación es en cierto modo sentirse «llamado».

Las «formulaciones» religiosas son otra manera de hacer oír la «Llamada de la R. O.», dice Comas. Añade «que las formulaciones intentan describir (aunque inadecuadamente) la R. O. y tratan de indicar cómo esta R. O. está llamando, resulta atractiva, y cómo sería terrible dejarla escapar»[36]. Es cierto que el «testimonio» del maestro o de la comunidad contribuyen de una forma decisiva para percibir la R. O., pero la mayoría de las religiones añaden más palabras (sacadas de «este mundo») insistiendo en la riqueza de la R. O.

Sin embargo Comas comenta algo muy llamativo —mencionando reflexiones wittgensteinianas— a propósito de aquellas religiones y fe una vez «inhibidas» ante las

[32] *P. 64.*
[33] *Pp. 64-65.*
[34] *P. 65.*
[35] *P. 65.*
[36] *P. 66.*

formulaciones (y con ello cerramos este itinerario esquemático de este autor). Dice Comas que en ciertas religiones:

Una vez anunciada que hay una «Realidad Otra» que nos reclama, ya sólo hablan sobre el camino, y no quieren describir más cómo es el punto de llegada: dicen que atravieses el río y veas por ti mismo cómo es la otra orilla; insisten fuertemente en no hablar de la otra orilla, ya que dado que deberían utilizarse palabras de esta orilla (¡no tenemos otras!), podríamos caer en el engaño de creer que la otra orilla es como ésta... cuando en realidad es «totalmente otra». Por eso Buda indica que es mejor decir que no es nada (es decir, nada de lo que conocemos)... aunque la otra orilla lo sea Todo. Curiosamente estos grandes maestros religiosos se adelantaban a lo que, por ejemplo, decía Wittgenstein en 1918 en su *Tractatus:* «... hombres a los cuales se les aclaró el sentido de la vida después de largas dudas, no pudieron decir después en qué consistía aquel sentido... Lo inexpresable, sin embargo, existe. Se muestra, es lo místico... De lo que no se puede hablar hay que guardar silencio» [37].

V

Esta parte del esquema de Carlos Comas es indispensable para percibir el carácter del silencio existente en la experiencia religiosa ante la envergadura de la R. O. que pide ser vivida de una manera total. No se quiere decir Nada sobre ella porque en realidad es Todo. Hay riesgo de engaño en las palabras litúrgicas, dogmáticas, sacramentales pues pueden terminar por ser un simulacro que enredará al sujeto creyente confundiendo la integridad de la experiencia mística. Sin embargo, algo hay que expresar ante esto tan ardientemente vivido. Aproximándonos a las impresiones de Wittgenstein, él se limita a decir que aquello «se muestra». Sobre todo cuando Wittgenstein estima que lo místico «es el sentimiento del mundo como un todo limitado» [38].

De «mostrar» —que en realidad es decir algo— a formular «palabras» existe un tránsito donde pueden incorporarse elementos cognitivos y epistemológicos espúreos dañando la riqueza de lo que se «ve». ¿Qué hacer entonces? ¿vivirla en un silencio personal, pues es intraducible entre los hombre movidos por las cosas de «este mundo»? ¿cuestión que criticaría Comas pues sería una huída egoísta del mundo —fuga mundi—; y, en el caso de Wittgenstein, expresada en la temporada de maestro de escuela, y como jardinero en un convento? Sádaba así lo cree [39]. ¿O dar un paso hacia la praxis buscando converger hacia los hombres con la riqueza de la R. O.?

En realidad ésta es la tentativa viable que observa Nekane Adrien una vez afectado el cristianismo en Occidente por las experiencias llenas de gratuidad que ofrece Oriente, especialmente el zen. Aquí estaríamos banalizando una fe integrada con excesivas justificaciones, motivos, causas, intentando acreditarla con palabra y lenguajes, impidiendo una manifestación honda y envolvente de Dios [40].

[37] *P. 66. Comas también añade: «Un maestro zen le decía a su discípulo: "Ahora para ti, las montañas son las montañas, el río es el río, y los lagos son los lagos; después las montañas ya no te serán montañas, el río no será el río, y los lagos no serán lagos... pero finalmente las montañas volverán a serte montañas, el río volverá a ser río, y los lagos volverán a ser lagos... volverán a serlo pero ciertamente de una manera distinta"». P. 19.*

[38] *Proposición 6.45.*

[39] *Javier Sádaba.* Conocer Wittgenstein y su obra. *Dopesa. Barcelona, 1980, p. 91-92.*

[40] Interpelados por Oriente (1). *Diálogo 10 (1987), pp. 7-10.*

En el caso de Wittgenstein hay un reconocimiento destacado por la riqueza ética, moral y religiosa existente en el hombre. Lo ha vivido (o lo ha deseado vivir) personalmente, según leemos su *Diario filosófico 1914-1916* y también sus *Diarios secretos*[41]. Y además confiesa que ello es admirable:

Mi tendencia, y creo que la de todos los que han intentado escribir o hablar de ética o de religión, ha sido arremeter contra los límites del lenguaje. Y este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperado. La ética, por cuanto surge del deseo de decir algo sobre el significado último de la vida, el bien absoluto, el valor absoluto, no puede ser una ciencia. Lo que dice no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un documento de una tendencia de ánimo humano que yo no puedo por menos de respetar profundamente y que no querría jamás, aún a costa de mi vida, poner en ridículo[42].

Así, siendo fiel respecto a lo que no se puede hablar, nada dirá. Intentaría quizá vivirlo como una «forma de vida», desprendida de la «ateología moral» que sugiere Sádaba de Wittgenstein: «La tesis siempre será la misma: «estar» fuera del mundo, del tiempo; considerar que si no hay hechos buenos o malos, *lo que haya* y su aceptación es la salvación»[43]. Y esto tal vez a partir del criterio que tiene Wittgenstein de Dios, enunciado en su *Diario filosófico:* «El modo como todo discurre, es Dios; Dios es, el modo como todo discurre»[44].

¿En qué consistiría el sentido de las menciones de Wittgenstein sobre «el juicio final» confesado a su amigo P. Engelmann?[45]. Queremos provisoriamente señalar lo siguiente:[46] si su filosofía está anclada en lo «que hay» y su espiritualidad[47] percibe los «límites» y la «geometría» del mundo como un todo místico, Wittgenstein reafirma dentro de ellos su «existencia total». Pero sospechamos que esta integridad de las cosas y su propio existir resultan precarias y «amenazadas» a la luz de esa región de la que no se puede hablar (pero que se «muestra»), constatándose finita y caduca tal integridad frente a esa oferta mostrable que, precisamente por ser de alguna forma accesible («mos-

[41] *Cf. Ludwig Wittgenstein.* Diario filosófico 1914-1916. *Ariel. Barcelona, 1982. (Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera); Ludwig Wittgenstein.* Diarios secretos *en,* Saber *(Barcelona) 5 (1985) pp. 32-49; también en,* Saber *(Barcelona) 6 (1985) pp. 30-56.*

[42] *Cf. Darío Antiseri.* El problema del lenguaje religioso. *Cristiandad. Madrid, 1976, p. 185.*

[43] *Javier Sádaba.* Lenguaje, magia y metafísica. El otro Wittgenstein. *Pluma Rota. Madrid, 1984, p. 29. Sádaba añade lo siguiente: «Cuenta N. Malcom que cuando el médico le dijo a Wittgenstein que viviría unos días más, éste replicó: "Bien". Y antes de perder la conciencia: "Dígales que he tenido una vida maravillosa". Es obvio que "bien" o "maravilloso" no tiene aquí significado usual alguno. Podía haber dicho, igualmente, que todo había estado muy mal y que era horrible. Es de suponer que, dado que las torturas y el dolor no le abandonaron nunca, con sus últimas palabras expresaba más un deseo que otra cosa. El deseo de que todo hubiera sido como tenía que ser,* sea esto lo que sea». *P. 41. Subrayado en el original. Cf. también «Diario secreto» el día 25 de enero de 1915: «Tengo que entregarme* enteramente a mi destino. Lo que se haya dispuesto acerca de mí, eso es lo que ocurrirá» *(Subrayado por Wittgenstein).*

[44] *Cf.* Diario filosófico, 1914-1916, *p. 134.*

[45] *Cf. Juan Alfaro.* art. cit., *736.*

[46] *Y esto en cierto modo es penetrar en la psicología de Wittgenstein, que algunos terminan por sugerir como la propia de un «converso» (Alfaro, p. 737) o la de un «renacido» (W. Baum.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra, *p. 106).*

[47] *Panteísta o atea. Panteísta según las observaciones de Zemach, criticadas por Xirau. Cf. Ramón Xirau.* Presencia del límite. Wittgenstein y lo místico. *Dianoia (México) 1982, p. 272. Atea, según las observaciones de Sádaba: «Es feliz, escribe (Wittgenstein) el que cumple el fin de la existencia. Y el fin de la existencia se cumple cuando no hay necesidad de un fin que esté más allá de la vida». Javier Sádaba.* Lenguaje, magia y metafísica, *p. 41.*

trado» pero no verbalizado) exige trascender la temporalidad. Especialmente si Wittgenstein nos ilustra diciendo que «el sentido del mundo debe hallarse fuera de él»[48]. A partir de aquí no es difícil encontrar un sentido oracional en aquello sostenido en su *Diario filosófico:*

> ¿Qué sé sobre Dios y la finalidad de la vida?
> Sé que este mundo existe.
> Que estoy situado en él como mi ojo en su campo visual.
> Que hay en él algo problemático que llamamos su sentido.
> Que este sentido no radica en él, sino fuera de él.
> Que la vida es el mundo.
> Que mi voluntad penetra en el mundo.
> Que mi voluntad es buena o mala.
> Que bueno y malo dependen, por tanto, de algún modo del sentido de la vida.
> Que podemos llamar Dios al sentido de la vida, esto es, al sentido del mundo.
> Y conectar con ello la comparación de Dios con un padre.
> Pensar en el sentido de la vida es orar.
> No puedo orientar los acontecimientos del mundo de acuerdo con mi voluntad, sino que soy totalmente impotente.
> Sólo renunciando a influir sobre los acontecimientos del mundo, podré independizarme de él —y, en cierto sentido, dominarlo—[49].

Observamos que esa experiencia relativa a la trascendencia de la temporalidad en cierto modo presupone un marco indispensable para constatar una determinada «gracia» que es la que induce a «despertar» para ver al mundo así. ¿De dónde, si no, ese lenguaje que modula Wittgenstein percibiendo como un «milagro» el hecho de que exista en el mundo?: «El milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe»[50]. No *cómo* sea el mundo es lo místico sino *que* sea (TLF. 6. 44)

Es cierto que con ello Wittgenstein está obedeciendo al sentir místico como el sentir «al mundo como un todo limitado», pero la concreta formulación teológica «el juicio final» en boca suya, respirando cierta noción apocalíptica, quizá sea el criterio último y definitivo que da respuesta fundante a su vida a partir de experiencias decisivas en él: la extrañeza ante la existencia del mundo, la experiencia de sentirse absolutamente seguro, y la experiencia de sentirse culpable[51]. En algunas de estas experiencias recae el clima de amenazas vivida por Wittgenstein mientras permanece en un frente de guerra durante algunos meses, donde todo cruje para él. Sin duda ahí se perfila una religiosidad particularmente atormentada, acentuada por su tendencia a la ansiedad. Así se evoca en muchos apuntes de sus *Diarios secretos,* sobre todo los días: 12, 16, 28, 30 de septiembre de 1914; 6, 7, 11, 12, 13, 20, 28 de octubre de 1914; 6, 9, 13, 14, 26, 30 de noviembre de 1914; 2, 7, 8 de diciembre de 1914; 29 de marzo de 1916; 7, 23, 29 de abril de 1916; 4, 6, 16, 29 de mayo de 1916.

Según P. Engelmann, citado por Darío Antiseri[52], en Wittgenstein habría existido «una fe sin palabras», pues el silencio que evoca lo místico anula expresiones verbales,

[48] *Proposición 6.41.*

[49] Cf. *p. 126. También véase p. 128 (8-7-1916).*

[50] Diario filosófico. 1914-1916, *p. 145;* Cf. *además Juan Alfaro.* art. cit., *710; Darío Antiseri,* Op. cit., *p. 182.*

[51] *Felicísimo Martínez Díez.* El pensamiento de L. Wittgenstein sobre el lenguaje religioso y ético. *Studium (1975) p. 488.*

inducienzdo —no obstante— a una «forma de vida». Si la religión se instrumentaliza pasa a ser un eslabón más que facilita retener y reducir el sentir de la fe. Cosa que esa «fe sin palabras» wittgensteininana sin duda evitará. Especialmente si tenemos en cuenta que Wittgenstein, hablando de su propio quehacer filosófico, estima al final del *Tractatus* que aquellos que han comprendido sus criterios terminan por ser claros de la siguiente forma:

> Mis proposiciones esclarecen así, quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas —sobre ellas— ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)
> Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo[53].

Esto en realidad es enunciar cómo se puede estar instalado más allá del «límite». Pero ¿cómo se explican estas formulaciones? Ramón Xirau dice: «De pronto todo se ilumina. Si por una parte lo decible aclara algunas cuestiones importantes, por otra, y fundamentalmente, es la vía ascética que puede conducir a "lo místico". Por esto, cuando se alcanza lo que se muestra, las proposiciones previas son "sin sentido" y, sobre todo, por esto, todo el aparato sistemático del *Tractatus* es lo que aquí debe nombrarse vía ascética»[54].

Así podemos intuir que la única posición adecuada para acceder a la totalidad de la realidad planteada por Wittgenstein es la vía ascética que niega formulaciones y evita criterios previos pues ese «mostrar» anticipa la esterilidad de toda palabra conocida. Agotado lo estrictamente lingüístico, con la noción relativa a «lo místico» Wittgenstein está designando una manera peculiar de relación con la realidad «extralingüística»[55], y aquí tiene razón Baum cuando afirma que este aspecto de la filosofía de Wittgenstein hace de él «uno de los más importantes místicos del siglo XX»[56].

Me parece que en algún momento Heidegger ha dicho: «Mientras mayor es la obra de un pensador, mayor es en esa misma obra lo no-pensado.» Wittgenstein dice de su obra que ella está compuesta de dos partes: «Lo que pensaba escribir era que mi libro consta de dos partes: lo que he escrito más todo lo que no he escrito. Y precisamente esta segunda parte es la importante... En pocas palabras: mientras muchos otros no hacen hoy más que hablar sin ton ni son, yo estoy convencido de haber logrado en mi libro poner con firmeza cada cosa en su sitio sencillamente callándolas...»[57] Además añade, en carta a Russell, lo siguiente respecto al *Tractatus:*

> Me temo que no has comprendido mi aseveración fundamental, respecto a la cual todo el asunto de las proposiciones lógicas es mero corolario. El punto fundamental es la teoría de lo que puede ser expresado mediante proposiciones —esto es, mediante el lenguaje— (y, lo que es lo mismo, lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado mediante proposiciones, sino sólo mostrado; creo que esto es el problema cardinal de la filosofía[58].

[52] *Darío Antiseri.* Op. cit., *p. 189.*
[53] *Proposición 6.54.*
[54] *Ramón Xirau,* art. cit., *p. 269.*
[55] *Manuel Cruz.* Narratividad. La nueva síntesis. *Península. Barcelona, 1986, p. 106.*
[56] *W. Baum.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra, *p. 89.*
[57] *Darío Antiseri.* Op. cit., *p. 184.*
[58] *Ludwig Wittgenstein.* Tractatus Logico-Philossophicus, *p. 8.*

¿En qué consiste, pues, la «bisagra» epistemológica que une lo pensado con lo-no-pensado, y lo escrito con lo-no-escrito? Hay ahí sin duda un territorio que siempre permanecerá invisible e insondable si no se termina por pasar por él. Antes, quizá, sólo queda hacerse cargo del silencio y de lo-que-no-se-dice como puntales decisivos en la experiencia mística. E intentar sugerir la densidad de esos ámbitos gracias a un rictus —postergando razones y palabras (por impotentes)— intentando así superar la servidumbre impuesta por el encadenamiento que nos ata a la «religión».

Mario Boero

Bibliografía

BAUM, WILHELM: *Introducción a los «Diarios secretos» de L. Wittgenstein.* Saber (Barcelona) 5 (1985) pp. 24-31.

MONTOYA, JOSÉ: *La filosofía de «lo místico» en el «Tractatus» de Wittgenstein.* Anales del Seminario de Metafísica. Madrid, 1969, pp. 59-74.

SÁDABA, JAVIER: *Las observaciones a la «Rama dorada» de Frazer de Wittgenstein y su contribución a una filosofía de la religión,* en *Lecciones de filosofía de la religión,* Mondadori, Madrid, 1989, pp. 85-110.

BOERO, MARIO: *La espiritualidad teológica del «Diario íntimo» de Unamuno.* Cuadernos Hispanoamericanos (1987) 440-441, pp. 231-235.

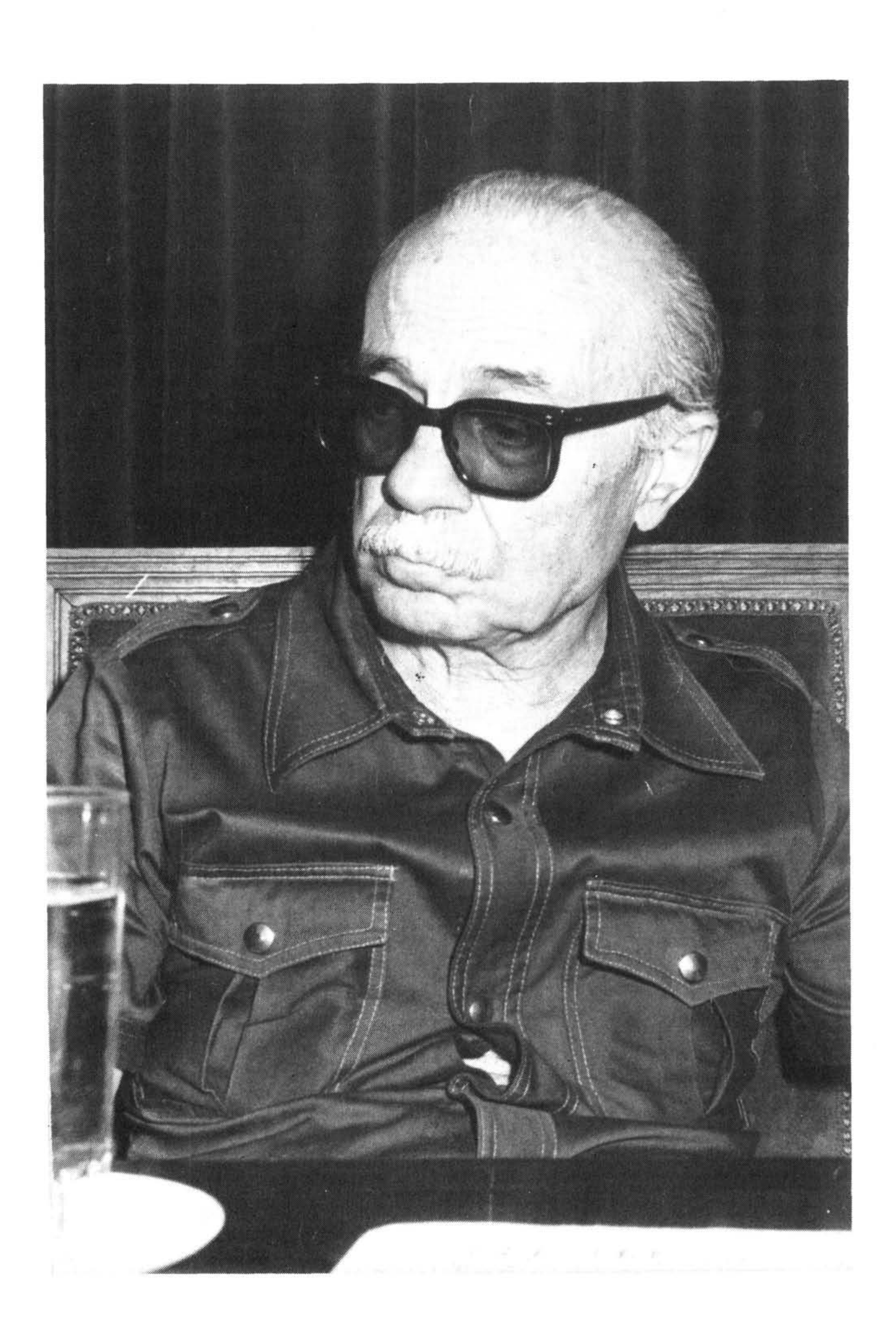
ANTISERI, DARÍO: Entre teología y mística o la religión en Wittgenstein, en *El problema del lenguaje religioso. Dios en la filosofía analítica.* Cristiandad, Madrid, 1976, pp. 181-190.

MACQUARRIE, JOHN: *God-Talk. El análisis del lenguaje y la lógica de la teología,* Sígueme, Salamanca, 1976.

BARTH, KARL: *La revelación como abolición de la religión.* Morova, Madrid, 1973.

XIRAU, RAMÓN: *Wittgenstein y «lo místico»,* en *Palabra y silencio,* Siglo XXI, 1972, pp. 57-66.

LECTURAS



Entre la física y la metafísica

A través de una abundante correspondencia, durante breves encuentros fuera del país, en reiteradas visitas a su vieja casa de Santos Lugares y hasta telefónicamente, Carlos Catania ha sostenido con Ernesto Sábato un diálogo personal durante más de veinte años. El resultado es el presente volumen, publicado en francés con el título de *Mes fantômes*, y en castellano, *Entre la letra y la sangre.*

¿Quién es verdaderamente Sábato? ¿qué le ha preocupado hasta el fondo a lo largo de sus 78 años de vida? ¿cuáles han sido sus móviles, sus intereses auténticos, sus puntos de referencia?. Estas son las trascendentales preguntas que Catania se plantea, y a las que consigue ir dando sustanciosas respuestas, a lo largo de algo más de ciento cincuenta páginas.

«Sábato es un hombre terriblemente conflictuado, inestable depresivo, con una lúcida conciencia de su valer, influible ante lo negativo y tan ansioso de ternura y de cariño como podría serlo un niño abandonado. Esta necesidad casi patológica de ternura hace que comprenda y sienta de tal manera a los desvalidos y desamparados. Pero también —y debo subrayar que cada vez menos— es arbitrario y violento, y hasta agresivo, aunque creo que estos defectos son producto de su impaciencia»... Es Matilde Kusminsky-Richter, esposa del escritor, quien así se expresa cuando Catania le preguntaba, hace unos veinte años, acerca de su esposo.

Y Sábato dice de sí mismo: «Siempre he sido hipercrítico, autodestructivo y depresivo. Los momentos de depresión en mí ocupan la mayor parte de mi existencia, momentos en que todo me parece horrible; la sociedad en que vivimos, espantosa, y en que se me ocurre que es casi imposible comunicarme con los otros, como si habláramos lenguas distintas o como si estuviéramos gritando desde islotes diferentes y tratando de ayudarnos con gestos.»

Raíces profundas

«¿Cómo eran sus padres?». Es una de las primeras preguntas clave que Catania expone a su entrevistado. «Mi madre era una mujer excepcional, —responde Sábato—, muy posesiva, al menos conmigo... Mi padre era más arisco, áspero, violento. Transcurrieron muchos años, sufrí muchos golpes, perdí grandes ilusiones y conocí a multitud de gente antes de estar en condiciones de recuperar a aquel padre al que le tenía terror, casi diría un terror sagrado. Comprendí finalmente que detrás de su aspereza había un hombre esencialmente bueno y puro. El camino hacia nuestro yo es muy largo, pasa por seres y universos remotos. Pero, como casi siempre ocurre, uno llega demasiado tarde a esa comprensión.»

Los padres de Ernesto Sábato eran emigrantes, llegaron a Argentina a finales del siglo pasado. El fue el décimo hijo, todos varones, y llegó al mundo cuando acababa de morir Ernesto, su hermano inmediatamente mayor. Y le pusieron el nombre del muerto... «Mi madre se aferró a mí —dice—, creo que con desesperación. Era muy austera y estoica, absolutamente reservada, pero tenía infinita capacidad de amor. Eso quizá me hizo mucho mal.»

A los doce años sufrió su primer despegue, cuando lo enviaron a la ciudad de La Plata a hacer el bachillerato, lejos de su madre.

«Me sentía aislado en el aula —dice Sábato—, me sentía ridículo, un chico de pueblo, de campo, sentía que el mundo era hostil y horrible, imperfecto. Hasta que asistí por primera vez a la demostración de un teorema de geometría. Sentí una especie de éxtasis, descubrí un mundo perfecto y exacto, hermoso e incorruptible. No sabía que acababa de descubrir el universo platónico. Entonces, en aquel momento maravilloso se inició una nueva etapa en mi vida, señalada por una eterna lucha entre las tinieblas y la luz, entre el mundo de los hombres y el universo de las ideas».

Para resistir la existencia

Catania comenta, cómo en cierto modo, envidia a los escritores que hablan de su trabajo como si fuera un juego, incluso un juego divertido, que proporciona satisfacciones mundanas. Sábato contesta de inmediato: «Para mí nunca ha sido un juego, lamentablemente. Yo no escribí para ganar dinero, ni premios, ni por la vanidad de verme impreso. Puede parecerle excesivo, pero escribí para resistir la existencia. Por eso mis libros son tan desagradables, y no se los recomiendo a nadie. Más aún: vigilé cuidadosamente que mis hijos no los leyeran, al menos mientras mantuve esa posibilidad, mientras eran adolescentes.»

Catania advierte que a menudo, Sábato, al hablar de temas que pueden considerarse «normales», se enfurece. Mientras que, a veces, cuando bucea en zonas tenebrosas, sale a relucir su sentido del humor. Dice entonces: «Creo que su vida ha sido, y es, un agotador oscilar entre el día y la noche, entre la física y la metafísica, entre la idea y la sangre.»

Y Sábato responde: «Escribir es un desgarramiento, una oscura condena.» Probablemente es de todos sabido, pero tal vez viene bien recordar que Ernesto Sábato nació en Rojas, provincia de Buenos Aires, en 1911. Hizo su doctorado en Física y cursos de Filosofía en la Universidad de La Plata, trabajó en radiaciones atómicas en el Laboratorio Curie y abandonó definitivamente la ciencia en 1945 para dedicarse exclusivamente a la literatura. Ha escrito varios libros de ensayo sobre el hombre en la crisis de nuestro tiempo y sobre el sentido de la actividad literaria. Los títulos más significativos son *El escritor y sus fantasmas* y *Apologías y rechazos*. Sus tres novelas, *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*, han sido admiradas por los escritores de primera fila de todo el mundo. En 1983, fue elegido Presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, creada por el Presidente de la República Argentina, Raúl Alfonsín. El resultado de las tareas de dicha comisión fue el impresionante volumen titulado *Nunca más*, conocido como *Informe Sábato*. En 1984, Ernesto Sábato obtuvo el Premio Cervantes.

Arte y justicia social

En estas entrañables conversaciones mantenidas con Carlos Catania, Sábato recuerda como un paso fundamental en su vida el despertar de la conciencia de la injusticia social, el descubrimiento de un mundo de explotación y de países oprimidos: «Había dos muchachos de famillia anarquista en mi división: uno se llamaba Grinfeld y otro Prina. Prina terminó su vida en la Guerra Civil Española, pero eso fue años después. Me refiero a mis años de secundario, entre 1924 y 1929. Por ellos entré en un recinto secreto y maravilloso; nos sentíamos como elegidos, hablábamos con entusiasmo durante horas y horas, leíamos folletos que hablaban de la buena nueva, participábamos de de manifestaciones callejeras por Sandino y por Sacco y Vanzetti, corridos por la policía. Todo esto mezclado a mis lecturas de los escritores románticos, mi primera gran pasion literaria. No sólo Chateaubriand sino también Von Kleist, *Los bandidos,* de Schiller, libros así... Se abría ante mí un mundo fascinante y dramático...»

A lo largo de su vida y en el contenido de su obra, Sábato no se ha cansado de expresar, cómo para la abolición de injusticia social el mundo de la literatura no sirve, que hay otros instrumentos, esencialmente políticos. En el presente libro lo manifiesta así: «Subestimar o desechar una obra de arte porque no contribuye a esa lucha es un acto de locura. Cada vez que esto sucede hay que recordarles a los muchachos y chicas preocupados por la cuestión social que un conocido revolucionario llamado Karl Marx admiraba a Shakespeare, recitaba fragmentos de sus obras de memoria, conocía a fondo la lírica inglesa y la alemana, veneraba al poeta Goethe, consejero de corte y ultrarreaccionario, y consideraba modelo de novelista al monárquico Balzac. No era, por lo visto, partidario de destruir la obra de esos conservadores en nombre de la revolución social.»

«Personalmente, creo —acaba diciendo— que si un solo niño se muere de hambre, esto cuestiona hasta la existencia de Dios, me parece uno de los hechos más tristes y abominables de la existencia humana; pero me cuido muy bien de echarles la culpa a los artistas que mientras ese niño muere de hambre construyen las más grandes obras del espíritu humano, contribuyendo así a la elevación y dignificación del espíritu de la especie. Es absurdo considerar a un gran artista como un traidor y hasta como un cómplice de la injusticia social porque con su arte no promueve la revolución mundial.»

Para Sábato los grandes artistas pertenecen a la categoría de los héroes y los santos, sus obras se levantan sobre la sangre y el estiércol de esta triste humanidad como inmaculadas estatuas que miden hasta dónde puede llegar el espíritu humano.

Por esto le resulta curioso que muchos partidarios de la justicia social quieran sacar al hombre de la pobreza física, pero que en cambio, de una manera extraña, al menospreciar las grandes obras de arte porque no están al alcance del entendimiento de la personas más humildes, practiquen otra especie de injusticia social.

«Ellos —dice entonces—, más que nadie, deberían luchar para que un día cualquier hombre, por pobre que haya sido su cuna, si tiene sensibilidad adecuada pueda oír y comprender *La pasión según San Mateo* o los últimos cuartetos de Beethoven.»

Sábato está convencido de que la liberación material es indesligable de la liberación

espiritual. Así pues, no se trata de bajar el arte al nivel de la simple propaganda: se trata de elevar al pueblo hasta las máximas alturas del espíritu.

Sus profundas crisis

Al finalizar su doctorado en físicas, el escritor argentino sufrió una de sus más hondas crisis al tomar conciencia de que la ciencia, salida de algo hermoso como las matemáticas puras, estaba desencadenando la más profunda crisis del hombre, la de su alienación tecnológica. «La sentía culpable —dice— de una creciente deshumanización, al proscribir el pensamiento mágico y quedar únicamente con el pensamiento lógico.»

En su opinión, los sabios de la física atómica, preparaban sin saberlo el apocalipsis nuclear, aparte de ser los responsables de la alienación tecnolátrica. Por esto también decidió acercarse a los surrealistas, porque representaban el extremo opuesto a la razón. Así, en la obra de Sábato se detectan claros rastros del surrealismo, de la matemática y también del anarquismo.

«No podría ser de otro modo —dice él mismo—. Todo lo que uno ha amado intensamente deja rastros importantes.»

Cuando abandonó la física para dedicarse a la literatura, Sábato tuvo que oír del profesor Guido Beck, discípulo de Einstein, la acusación de que se estaba entregando al charlatanismo, pero esto no le achantó. Hoy comenta al recordarlo: «Toda esa gente olvida que el hombre no es una sinusoide, ni un poliedro, ni una máquina, sino un ser vivo, dotado de alma y espíritu, propenso a las mitologías y tan contradictorio, tan ajeno al principio aristotélico de identidad que hasta es capaz de inventar una doctrina que le niega ese carácter contradictorio.»

El escritor argentino tiene muy claro que el arte no se hace con razones, porque no se hace sólo con la cabeza: se lleva a cabo con todo el cuerpo y fundamentalmente con la sensibilidad, las «razones del corazón». Piensa que tratar de entender una obra de arte es más o menos como querer reducir a razones puras el odio, la guerra, el amor, los sueños. Sobre todo los sueños. «El arte —dice— tiene mucho que ver con los sueños, con esos mensajes que vienen desde el fondo de nuestra inconciencia: disparatados, contradictorios, irrazonables.»

El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común: provienen de la inconciencia y manifiestan, o mejor, revelan, un mundo que de otro modo no puede expresarse.

Pensamiento lógico y pensamiento mágico

En el transcurso de una de las conversaciones, Sábato cita a Lévy-Bruhl, un sabio honesto que después de cuarenta años tuvo que admitir que no hay progreso del pensamiento lógico sobre el pensamiento mágico, sino que ambos coexisten aún en el hombre de hoy. «¿No es el sueño, puro pensamiento mágico?, —se pregunta—, ¿Y la poesía?.»

Una vez manifiesta su convencimiento de que la idolatría científica nos ha llevado a la tremenda crisis espiritual de nuestro tiempo, y que ahora, como diría Schopenhauer, el progreso es reaccionario y la reacción es progresista. «Y cuando hablo de reacción —añade—, por favor, no me pongan de lado de los partidarios de la injusticia so-

cial: quiero antes que nada justicia social y libertad, pero no quiero alienación tecnológica.»

Acerca de los creadores, el autor argentino tiene una teoría que se puede resumir así: lo que los seres normales experimentan en sueños, otros, que debemos llamar anormales, lo sufren en plena vigilia: son los locos, los videntes, los místicos y los artistas. «Pero cuidado -añade—, en el caso de la locura: la esencial diferencia es que el escritor puede ir hacia el mundo de la locura y retornar, lo que no sucede con el loco estricto.»

«En el loco sería un estado y en el escritor una visita», apostilla Catania.

Al referirse de nuevo al pensamiento lógico y al pensamiento mágico, el entrevistado insiste en que casi nada de lo más importante del hombre es apto para la lógica: ni los sueños, ni el arte, ni las emociones, ni los sentimientos, ni el amor, ni el odio, ni la esperanza, ni la angustia. Es el sueño el que evita que la raza humana entera desaparezca presa de la locura.

«Lo mismo pasa con las novelas —insiste—, que son sueños que el artista se ve condenado a sufrir para que la comunidad no se disuelva.»

La verdadera sabiduría

La educación es uno de los temas que siempre han preocupado a Sábato, por eso Carlos Catania decide dedicarle una extensa entrevista, en la que el entrevistado, entre otras muchas manifestaciones interesantes, dice: «Nada de enciclopedismo muerto, nada de catálogos de nombres y fechas de batallas y nombres de montañas, sino la viviente y conmovedora hazaña del hombre en su lucha contra las potencias de la naturaleza y las frustraciones físicas y espirituales. No información sino formación».

También está convencido de la necesidad de revalorar el aprendizaje de la «sabiduría», pero no la de los sabios de laboratorio, sino la de los sabios en vida y muerte. Nos habla entonces de esa sabiduría que no nos habilitará para construir un Boeing pero nos servirá para convivir, para comprender a los que están cerca y aún a los que están lejos, para aceptar las desgracias con coraje, para tener mesura en el triunfo, para saber qué debemos hacer con el mundo; para envejecer con grandeza y para morir con humildad.

En una de las últimas conversaciones el entrevistador hace una serie de preguntas claves para que el lector conozca un poco más a fondo la ríquisima e interesante personalidad de este casi octogenario argentino.

«¿Qué es lo que más detesta en el mundo?»

«Las pasiones menores y vergonzosas: esa hermana despreciable de la prudencia que es la cobardía, esa especie de caricatura del orgullo que es la vanidad, ese pariente pobre y resentido de la admiración que es la envidia.»

En cuanto al don natural que quisiera tener, no duda al responder: «La bondad absoluta.»

Ernesto Sábato es un gran hombre, al que esperamos incluir algún día, con todas las bendiciones, en la categoría de los héroes y los santos.

Isabel de Armas

Clarice Lispector, el íntimo suspiro de la vida

A primera vista parece que las novelas y cuentos de Clarice Lispector carecen de argumento. La trama se reduce a una vaga estructura sobre la que se asientan sensaciones y sentimientos, tal si la anécdota sólo sirviese como soporte frágil y la verdadera temática fuese ese juego oscilante y atrevido del pensamiento. Y este es uno de los secretos de esta escritora de origen ruso, pero de sensibilidad profundamente brasileña.

Clarice Lispector comienza a escribir muy pronto. En *A Bela e a Fera,* libro publicado después de su muerte, se recogen algunos relatos escritos a sus catorce años. *Perto do coraçaõ selvagem,* su primera novela, la escribió con dieciséis años y, desde entonces, con la única arma de la palabra —«la palabra es mi cuarta dimensión», dirá en *Agua viva*— la narradora brasileña escudriñará los más recónditos recovecos del pensamiento y del lenguaje.

El mismo título con el que se inaugura su carrera literaria[1] supone toda una declaración de principios. Aunque se trate de una cita de *A portrait of the artist as a young man*[2], en esta simple frase Clarice Lispector nos explica cuál es su objetivo: no pretende conocer sólo el alma humana, sino también el salvaje corazón de la vida. Quiere sumergirse hasta penetrar en el núcleo, en el hondo recinto donde se genera la vida.

En *Perto do coração selvagem* se narra el brotar de una mujer, su apertura a la vida como una flor espléndida. Y también su fracaso y la incomprensión de la que es objeto Joana, la protagonista. El instinto íntimo de la existencia parece naufragar en el anonimato, la incomunicación y esa anodina forma de comportarse que poseen los humanos. Joana, huérfana de madre, debe enfrentarse a la muerte de su padre primero y luego, sucesivamente, a la incomprensión de su tía que la recoge en su casa; a la de Ulises, el hombre con quien casa; a la de la amante de éste, Lidia, e incluso a la de su propio amante. Tras fracasar en todos sus intentos de justificarse junto a los otros, Joana se ve obligada a refugiarse en un viaje interior para el que no existen fronteras y en el que el ser se desenvolverá libre y pleno, pues navega por su propio elemento. Justamente *El viaje* es el epígrafe que da nombre al último capítulo de la obra. A partir de entonces cada una de sus novelas será el relato de una experiencia interior, de un periplo por los paisajes de la conciencia.

[1] Perto do coraçaõ selvagem, *1943,* Cerca del corazón salvaje, *Alfaguara.*

[2] *«Estaba solo. Estaba abandonando, feliz, cerca del salvaje corazón de la vida.» Esta cita de James Joyce, tomada del* Retrato del artista adolescente, *se encuentra a la cabecera del libro.*

O lustre[3], su segunda novela —escrita a los veinte años—, intenta dar con las claves estructurales de lo que debe ser un texto narrativo, pero sin conseguirlo. Se trata también de la historia de una mujer —trasunto de la autora—, de nombre Virginia, y del desenvolvimiento de sus sentimientos y sensaciones entre el aviso de la muerte en plena adolescencia y el momento en el que ésta se produce. En ese breve espacio de tiempo, Virginia y la narradora intentan responder a un sinnúmero de preguntas sobre el sentido de la vida y de la muerte.

Sin embargo, *O lustre,* como decíamos, es en cierta forma una novela malograda, debido a que no se consiguen ajustar las estructuras narrativas a las temáticas. Clarice Lispector quiere escribir una novela y aceptar las normas que este género literario exige, pero se siente incapaz y choca contra ellas como una mariposa atrapada. Logra pasajes bellísimos cuando consigue el suficiente espacio para volar, pero por lo general se estrella contra las propias estructuras que ella misma se ha impuesto. Clarice tiene un espíritu extremadamente libre y no puede soportar ningún tipo de normas, ni siquiera las suyas propias.

A maçã no escuro[4], en cambio, sí es una obra redonda. El protagonista, Martín —por primera vez se trata de un hombre—, recorre el camino que va desde el asesinato de su mujer al momento en que la policía le detiene. Pero este trayecto es fundamentalmente filosófico y religioso. Los tres epígrafes puestos en la cabecera de cada una de sus partes así lo indican: «Cómo se hace un hombre», «Nacimiento del héroe» y «La manzana en la oscuridad». La noche inicial, pórtico con el que se abre el libro, recuerda a la «noche escura» del alma; la llegada de la aurora sobre las inmensas plani-

Um aprendizagen, por otra parte, constituye un conjunto de anotaciones que van des-

za[5] la culpa que origina el periplo de Martín, al pecado original, y en su encuentro con los inspectores a la aceptación de su destino humano.

El libro narra también la reconstrucción del hombre en cuanto hombre: su camino, además de ser un camino de salvación, es un trayecto que va desde la noche de los tiempos al último eslabón de la evolución animal que es el mismo sujeto que parafrasea ante nosotros. Martín pasa del mundo de las piedras al de las plantas, del reino vegetal al animal, y de éste último a su saberse plenamente humano. Esta sería su interpretación filosófica. Así pues un mismo argumento permite una reflexión, en distintas direcciones, sobre la vida, la muerte y el significado profundo del hombre. Clarice Lispextor consigue realizar un libro de gran belleza, que si en sus comienzos puede parecer algo complejo, más tarde se vuelve transparente y permite a su autora todo un alarde de su prodigiosa sensibilidad y de su certera intuición. Con *A maçã no escuro* Clarice Lispector se hace dueña de todos los recursos narrativos y dramáticos que una novela necesita para convertirse en una obra de arte, pero el descubrimiento fundamental que este libro aporta hay que buscarlo en el poder de la palabra, cuando ella actúa con

[3] O lustre, *1946,* La araña, *en su versión argentina, Ediciones Corregidor, 1977.*

[4] A maçã no escuro, *1961,* La manzana en la oscuridad *en la Editorial Sudamericana (Argentina).*

[5] *La referencia a Juan de la Cruz (El* Cántico *y* La noche) *y a Teresa de Jesús* (Castillo interior o Las moradas) *es obligatoria. Como apunta Benedito Nunes, en su estudio sobre Clarice Lispector. Uno de los caminos para investigar a la escritora brasileña podría ser a través de la literatura mística tanto occidental como oriental.*

libertad, para explorar las regiones del inconsciente y para generar espacios literarios de extraordinaria belleza y de hondura plástica.

Esta trayectoria mítico-mística unida a esa intuición y a esa sensibilidad de estilete para seccionar los sentimientos y las sensaciones humanas se aúnan en *A Paixao segundo G. H.*[6], libro en el que se nos cuenta una de las experiencias humanas e individuales más dolorosas de la literatura brasileña de nuestro siglo. Las iniciales GH, grabadas en una maleta, definen la identidad de un personaje femenino —la narradora— que describe a lo largo de esta obra el prolongado descenso del ser humano hasta el núcleo donde reside el «impulso vital. Hay todo un camino de iniciación ascética que nos lleva hasta ese punto inconmensurable, vacío y de mudo silencio. La protagonista y narradora desciende de la sala donde toma café y fuma un cigarrillo al cuarto de la empleada. Este último cuarto es una habitación iluminada por una luz fría con escaso mobiliario, y un mural en la pared que representa a un hombre, una mujer y un perro desnudos —«estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão»[7]—. Esta primera imagen hace zozobrar la personalidad de la narradora que se ve así despojada de todos los atributos espacio-temporales que le daban consistencia como mujer y como ser humano. Y también se ve enfrentada a la desnudez intrínseca del animal. En un intento de limpiar y organizar esta experiencia, GH abre un armario y se topa con la oscuridad —«Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos»[8]— y tras la oscuridad con una cucaracha. Aquí comienza un extraño y dolorisísimo rito a través del cual la protagonista se hunde en el significado de este insecto arcaico, cuya capacidad de supervivencia es superior a la de los propios humanos: la cucaracha es uno de los pocos bichos capaces de soportar una destrucción nuclear. GH se encuentra ante la esencia misma de la vida, de ese río subterráneo que fluye desde el origen de los tiempos hacia ese futuro desconocido. Pero no se trata sólo de encontrar ese lecho fluvial, sino de ir más lejos, de llegar hasta el ámbito mismo del núcleo, hasta el centro de la semilla, para sumergirse, para perderse en la marea de sus ojos, de esos ojos de la cucaracha que miran frente a frente a la narradora[9]. GH cae así en un abismo espeluznante donde naufragan los sentidos y donde las palabras carecen de significado. La protagonista comulga entonces con este «núcleo». mezclando su cuerpo con la masa pastosa de la cucaracha, saboreando y comiendo las entrañas del insecto. Esta experiencia anonadadamente nauseabunda es relatada por GH, o por la persona que usurpa estas iniciales, como una confidencia. La narradora no escatima detalle alguno y nos

[6] A Paixaõ segundo G. H., *1964*, La pasión según G. H., *Monte Avila (Venezuela).*

[7] *«Estaba casi en tamaño natural el contorno a carbón de un hombre desnudo, de una mujer desnuda, y de un perro que estaba aún más desnudo que un perro.»* A paixão.

[8] *«Dentro de la rendija de la puerta, puse cuanto cabía de mi rostro. Y, como si la oscuridad de dentro me espiase, nos quedamos un instante espiándonos sin vernos.»* A paixão.

[9] *«Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira». (Pero sus ojos eran resplandecientes y negros. Ojos de novia, Cada ojo en sí mismo parecía una cucaracha. El ojo a franjas, oscuro, vivo y desempolvado. Y el otro ojo igual. Dos cucarachas incrustadas en la cucaracha, y cada ojo reproducía la cucaracha entera.)* A paixão.

explica hasta qué punto puede llegar a degradarse el ser humano en su búsqueda de la última respuesta.

Pero algo parece quedar claro en esta experiencia: la esperanza, y todo lo que ella tiene de programa vital, no existe. Hay que vivir el ahora y lo que está sucediendo: «Prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a vida» [10]. No se trata pues de indagar el sentido oculto de los seres vivos, sino de comenzar a vivir con ellos, a gozar plenamente de ese pulso que late en las venas y que utiliza la materia inerte para estallar en colorido, aromas y sensaciones: vivir es el orgasmo continuado del ser. Y este será, a partir de entonces, el único objetivo de Clarice Lispector.

Lori, protagonista de *Um aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* [11], conocedora de la experiencia de GH, decide amar físicamente a Ulises, un profesor de filosofía, cuando esté preparada para ello. Este libro, pues, es también una iniciación, pero una iniciación inversa a la de GH que, despojándose de lo humano, pretendía encontrar la raíz de lo viviente.

Um aprendizagen, por otra parte, constituye un cojunto de anotaciones que van desde la simple urgencia de una tarea cotidiana —«viera das compras da casa», «chamar o bombeiro», «o terraço precisava ser lavado» [12]— a anotaciones de diario; de pequeños poemas reducidos a una sola palabra a letras de canciones que impresionan a su protagonista, a pensamientos y sentimientos tímidamente expuestos; porque de lo que se trata aquí no es de conquistar o enamorarse de Ulises, sino de rehacerse como mujer para acceder al amor de un hombre [13]. El diálogo comienza cuendo el libro ha superado ya su meridiano y poco a poco se va haciendo dueño de toda su estructura narrativa, continuando más allá del propio ámbito de la novela al concluir ésta con dos puntos significativos [14].

Este viaje de ida y vuelta al núcleo del ser, a la raíz misma de lo viviente, hace de Clarice Lispector una mujer sabia en todo el significado de esta palabra, una mujer que ha tenido la oportunidad de conocer las más insólitas vivencias: ha rodado por los despeñaderos de la esencia y ha vuelto a su forma humana. En la última novela que comentamos, *Agua viva* [15], de apenas cien páginas de una belleza fascinante, la escritora brasileña intenta atrapar el momento, pues la esencia de la vida, como decía-

[10] *«Prescindir de la esperanza significa que tengo que ponerme a vivir, y no sólo a prometerme la vida.»* A paixão.

[11] *«Um aprendizagen ou O Livro dos prazeres, 1969,* Un aprendizaje, *Editorial Sudamericana (Argentina).*

[12] *«Venía de las compras de casa...», «... llamar al bombero...», «... la terraza necesitaba limpiarse...» Frases con las que comienza el libro.*

[13] *«Ele era um homen, ela era uma mulher, e milagre mais extraodinário do que esse só se comparava á estrelacadente que atravessa quase imaginariamente o céu negro e deixa como rastro o vívido espanto de um Universo vivo. Era um homen e era uma mulher» (El era un hombre, ella una mujer, y milagro más extraordinario que ése sólo podía compararse a la estrella fugaz que atraviesa casi imaginariamente el cielo negro y deja como rastro el espanto instantáneo de un universo vivo. Era un hombre y era una mujer.)* Um aprendizagem.

[14] *«Eu penso, interrumpeu o homen e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (Yo pienso, interrumpió el hombre y su voz era lenta y pastosa porque estaba sufriendo de vida y de amor, yo pienso lo siguiente:). Con estas frases termina* Um aprendizagem. *Los dos últimos puntos abren el texto hacia un futuro incierto de comunicación y de vida.*

[15] Agua viva, *1972,* Agua viva, *Editorial Sudamericana (Argentina).*

mos, es un brotar continuo del instante, un continuo rehacerse y palpitar. El pensamiento que discurre por este libro —un pensamiento libre, volátil, certero y sabio—, semeja al rastro luminoso de una mariposa: la pintora que se confiesa propietaria de la voz que resuena en esta obra hablará de las flores con una sabiduría de mujer y de planta, del más íntimo sentimiento del animal como si hubiese habitado dentro de su cuerpo, de los armarios, de los portales y de las grutas, de los espejos como cascadas de reflejos o vacíos cristalizados, de los perfumes, sonidos, tonalidades y sensaciones de la piel, de los estados anímicos, de la eternidad; en fin, de la palabra y del pensamiento que como un gnomo la ha ocupado y ha hecho de ella su casa. «Lo que te escribo no viene mansamente, subiendo de a poco hasta la cima para después ir muriendo mansamente. No: lo que te escribo es de fuego como los ojos en brasa» [16]. *Agua viva* es un magnífico poema en prosa, un adagio cantábile, un friso delicadísimo en blancos y ocres: *Agua viva* es una obra de arte redonda y hermosa que debe leerse en silencio para poder captar todas sus resonancias. La voz vuela libre por ella cantando al Universo.

Cuatro obras de esta escritora están traducidas y presentadas al lector español: tres libros de relatos: *Onde estivestes de noite, —Silencio* en su versión castellana—, *A Legião estrangeira, Laços de familia,* y su novela *A paixão segundo G. H.* [17] Confío que esta primera entrega permita aproximarse a uno de los espíritus más fascinantes, más libres y más vitales de la literatura de nuestro siglo. Leer a Clarice Lispector es como emprender un viaje y le aconsejo, si lo intentan, que hagan antes sus maletas: no les será tan fácil regresar.

Antonio Maura

Álvarez Caballero y la pluralidad flamenca

Vallisoletano como Vicente Escudero (que ha sido tal vez el máximo representante local de uno de los más nutridos núcleos poblacionales gitanos en las capitales de ambas Castillas), el *payo* Ángel Álvarez Caballero debió tal vez sentir o presentir muy pronto, allá en su infancia o su adolescencia, la vecindad de ese mundillo singular integrado por la gente del bronce y, junto con su proximidad marginal pero efectiva, om-

[16] *En este caso la traducción es de Haydée M. Jofre Barroso para la edición argentina de* Agua viva. *El resto de los textos reproducidos en este artículo han sido traducidos por el autor del mismo.*

[17] *Grijalbo, Montesinos, Península y Alfaguara, son sus editores.*

nipresente, los rasgos y características de ese sector de la cultura española, en el arte flamenco juega un papel histórico preponderante.

En el actual panorama de flamencólogos (término que nunca sabré por qué disgusta a algunos, y que acuñó el recién desaparecido hispano-argentino Anselmo González Climent), Álvarez Caballero compareció con sus trabajos algo más tarde que la mayoría de sus contemporáneos. Una afición, pasión más bien por el arte flamenco, era bien distinguible en sus escritos desde los primeros que publicó; éstos, ya que de índole crítica, requerían un afán de objetividad y conocimiento que tampoco tardó en advertirse en ellos y que, como sigue pudiendo notarse en sus frecuentes reseñas y comentarios del diario *El País*, son uno de sus puntos más visibles.

Radicado en Madrid y, por decirlo así, formado en un tiempo del flamenco muy distinto al de los precedentes tratadistas del tema (andaluces en mayoría y crecidos en el Sur), Ángel Álvarez Caballero ha nutrido sobre todo su experiencia, o así lo creo, en los festivales multitudinarios y en las numéricamente más reducidas noches de las peñas flamencas, manifestaciones una y otra escasamente parecidas en su ambiente y su expresión a las más añejas, y cada vez menos frecuentes, «reuniones» —juergas por mal nombre— de contada asistencia, concentradas intensidades e imprevisibles horarios. Llamadas a recoger por el tipo de vida contemporáneo y por toda una serie de arrolladores cambios sociales, esas reuniones proporcionaban un tipo de conocimiento íntimo y profundo no sólo de la práctica sino, no pocas veces, también de la teoría flamenca, aunque a riesgo de inexactitudes y arbitrariedades mucho más negadas, en cambio, a un tipo de preparación y a un propósito de una labor como los de Álvarez Caballero.

Su *Historia del cante flamenco*[1] es una atinada información de ese arte, un libro de libros, que recopila, considera y baraja casi todo cuanto se ha escrito sobre el tema. La opinión personal comparece con cuentagotas en tal *Historia*, que aspira acaso a ser más bien, y es, un útil, vasto y completo balance o resumen de la bibliografía flamenca digna de consideración. Diversamente, el nuevo libro del autor, *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del Flamenco*[2] ya denota en su título mismo un componente de opinión teórica, y aun polémica, que el texto nos irá confirmando, y que estas palabras de su penúltimo párrafo inequívocamente ratifican:

> Yo apunto una nueva hipótesis, consciente de que se halla tan huérfana de respaldo documental como todas las anteriores. Creo, sin embargo, que es más lógica y defendible que la mayoría de aquellas. (página 148).

Sin *contar la película*, es decir, sin desvirtuar la necesaria lectura detallada de esa teoría, cabe notificar su intento: el de explicarse el añejo y debatido misterio «de por qué al arte flamenco se le llama flamenco, puesto que sabemos que se le creía *cosa de gitanos* y que a éstos se dio en llamarlos flamencos». Pero he aquí que, en cuanto a este punto concreto, no vemos en el texto ni entre la copiosa bibliografía final, referencia alguna al estudioso catalán Carlos Almendros y a la curiosa antigua aportación documental con que presentó, ya hace unos cuantos años y en su libro *Todo lo básico sobre el fla-*

[1] *Alianza Editorial. Madrid, 1981.*

[2] *Editorial Cinterco. Colección Telethusa, vol. 4, Madrid, 1989.*

menco[3], su razonada inclinación a emparentar la palabra flamenco con los cantores de Flandes, en virtud de una simplificadora y elogiosa designación del pueblo español a todo aquel que cantase bien, no importaba qué.

El lejano asunto de Flandes no deja, desde luego, de ser mencionado por Álvarez Caballero, aunque sin la orientación que Almendros le da, pero lo que verdaderamente importa en las argumentaciones del vallisoletano —esas que, además, constituyen el trasfondo de su nuevo libro— es la defensa que del protagonismo gitano en la creación del arte flamenco hace con datos y razones fehacientes, de recopilación y de cosecha propia. Unas presuntas teorías nada nuevas, larvadas hasta hace poco pero ahora muy advertibles, y tendentes a despojar al pueblo gitano español de sus paternidades flamencas, requieren oposiciones precisas como la que Álvarez Caballero desarrolla en estas páginas, ampliadoras de estudios gitano-flamencos tal los realizados por Ricardo Molina, José Manuel Caballero Bonald o Félix Grande.

Se estructura la obra que comentamos en tres partes correspondientes de lleno al orden del título: los gitanos, los payos y los flamencos, profesional especimen peculiar este último, que no necesita de razas para su cabal flamenquidad, ya que, obviamente, tampoco puede serle atribuido a los gitanos absolutamente todo el arte que nos ocupa, aunque sí sus creaciones y sustancia más profundas, hermosas e interesantes. Obligado el autor —¡todavía!— a demostrar obviedades como las de que los gitanos no trajeron a España el cante flamenco, puesto que lo fueron conformando y potenciando en este país, con elementos muy diversos, hasta hacerlo granar definitavamente en el siglo XVIII, la segunda parte de su estudio (capítulos VIII a XIII del libro) discurre en torno a la promiscua aportación no gitana al arte que nos ocupa pero no disminuye la importancia de su componente caló, que, antes bien, queda subrayado con la razonable admisión y especificación de otros influjos.

El proceso de la asunción y maduración del arte flamenco, proceso tan lógico como complejo dados sus seculares abarcamientos, es tanteado por Ángel Álvarez Caballero de forma directa o indirecta pero siempre cuidadosa y eficaz, que pone de manifiesto la atenta, fundamental formación bibliográfica del autor. Moriscos y «felahs», marginados de las más diversas extracciones sociales y de las más distintas épocas, le añadieron su grano —o todo un granero en ocasiones— y desfilan por estas páginas, justificadoras de expresiones como: «Hay que desprenderse de chovinismos gratuitos, de cicaterías miserables o interesadas, si queremos de verdad aproximarnos a una comprensión del fenómeno flamenco. Porque otra cosa no nos llevará más que a la satisfacción de pequeñas veleidades o vanidades, a costa de falsear la verdad» (página 85).

Esa verdad, en el arte flamenco, no es una sino muchas, o hecha de muchas. Arranca tal vez de un insospechable fondo de edades y procedencias, y tiene como una de sus banderas inequívocas a la verdad gitana, que increíblemente aún precisa a estas alturas ser defendida como tal, según lo hace Álvarez Caballero con valentía, deducciones y argumentos. No es éste, de ningún modo, el único aspecto del libro que glosamos, pero sí, pienso, el más vigente e importante.

Fernando Quiñones

[3] *Ediciones Mundilibro. Barcelona, 1973.*

La Argentina de Gombrowicz

El escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969) vivió más de veinte años en la Argentina, es decir, la mayor parte de su existencia literaria. Llegó a Buenos Aires el 21 de agosto de 1939, en un viaje por mar que tenía carácter promocional para la empresa naviera que lo organizó, la del barco *Chorby*. Días más tarde, los nazis ocupaban Polonia y empezaba la guerra mundial. Gombrowicz iniciaba un exilio de por vida, que lo llevaría, en 1963, a Berlín Occidental, prólogo de su retorno a Europa.

Gombrowicz se ganó la vida en Argentina con ocupaciones varias: dio clases particulares, escribió en el periodismo, se empleó en el Banco Polaco. Del país adoptivo escribió en sus *Peregrinaciones argentinas*, conjunto de charlas radiofónicas transmitidas por Radio Europa Libre en 1960, en sus diarios, en su novela *Trasatlántico* (1950). Gran parte de sus diarios fue dada a conocer en la revista *Kultura*, que los polacos emigrados editaban en París. Otra, debió aguardar las ediciones integrales póstumas de 1984 (París) y 1986 (Cracovia). Consta de tres volúmenes, de los cuales el primero ha sido publicado por Alianza Editorial, en su versión castellana, debida a Bozena Zablokika y Francesc Miravitlles (Madrid, 1988), los mismos traductores y editorial de sus citadas conferencias, ya ofrecidas en 1987.

Es curiosa la relación de este escritor polaco con un país en que recaló por poco tiempo para quedarse durante décadas, cuyo idioma desconocía y hubo de aprender compulsivamente, sin pertenecer jamás a su literatura, en tanto la patria de origen se diluía en los engaños de la memoria y se cerraba al retorno, convirtiéndose en la dulce pesadilla del exiliado.

Curiosa y, a la vez, estrictamente lógica, la vinculación de Gombrowicz y la Argentina es la de un hombre con su espejo mudo, un país que se le parece tanto como se le opone, pero en términos similares a la Polonia de sus recuerdos, que es, igualmente, por la distancia y el aislamiento impuesto por las circunstancias políticas, una suerte de cuerpo sin lenguaje, anclado densamente en el paisaje de su memoria.

Polonia es «un villorrio europeo situado en el centro del continente» y Argentina, una nación «perdida en la periferia, ahogada entre océanos, un país internacioneal, marinero, intercontinental». Simétricos y anhelosos, los dos están igualmente lejos de París. De hecho, en los primeros tiempos, Gombrowicz se habla con los argentinos que frecuenta, en francés, como en esas novelas centroeuropeas en que la nobleza local usa este idioma como código de reconocimiento.

Su visión de la Argentina está muy condicionada por el lugar de la sociedad en que se sitúa, su identidad en la mirada de los argentinos que trata, y su carácter de viajero inmóvil, hombre de paso que echa raíces y las arranca con la misma y desdramatizada elegancia de europeo «cansado de la vida».

Gombrowicz era miembro de una familia de terratenientes que guardaba cierta memoria nobiliaria. Su hermano cuenta que, de pequeño, Witold se entretenía leyendo y releyendo viejos documentos familiares conservados en un cofre, que explicaban la estirpe de los suyos. Llegado a la Argentina, reducido a la pobreza, arrojado a cuartos de mediocres pensiones, Gombrowicz se vinculó a la *café society* de Buenos Aires, entre la cual abundaba la especie del burgués ilustrado, desdeñoso de la gente sin abolengo de alguna especie. Para ellos, Gombrowicz era un mero polaco, desprovisto de gloria literaria y de ejecutorias aristocráticas interesantes, alguien que hablaba el francés, seguramente, con un duro acento natal. Ser polaco, en la Argentina, como ser italiano o español recién llegado, no tenía ningún prestigio, olía a miseria inmigratoria.

Se produce, entonces, un sentimiento ambivalente de Gombrowicz ante la Argentina: de una parte, una actitud de crítica y rechazo por ciertos ambientes culturales de los que, sin embargo, no puede prescindir. De ellos se burlará sangrientamente en las páginas funambulescas de *Trasatlántico* donde algunos creen reconocer caricaturas en clave de personajes argentinos como Jorge Luis Borges y Arturo Jacinto Álvarez (éste, por cierto, beneficiado por gestos parecidos de novelistas como Manuel Mujica Láinez y Ernesto Sábato).

De otra parte, la Argentina de Gombrowicz es el país mítico de la mocedad, esa raza segura y altiva de los jóvenes bellos, que le permite rejuvenecerse, volver atrás en su vida y cargarse de energías con las que superar su bizantina fatiga polaca.

El exilio desdobla a Gombrowicz en un par de patrias imaginarias: el mito del cuerpo joven (Argentina) y el mito de la palabra inmarcesible (Polonia), palabra que pierde su actualidad a contar desde la distancia y que se refugia en la evocación culterana del barroco polaco llamado «sarmata», una suerte de nacionalismo recalcitrante, que define a Polonia como espacio cerrado a las seducciones de la modernidad europea. Algo así como la Argentina de los nacionalistas argentinos.

La síntesis de ambas vertientes míticas es *Trasatlántico,* visión caricatural de ciertos aspectos de la vida argentina (la riqueza comercial de la calle Florida, los bailes populares, la estancia de la oligarquía ganadera, el preciosismo de los salones eruditos, etc) y de la vida polaca en la emigración (la hipertrofia ceremonial y falsamente caballeresca de su diplomacia) contada en clave neobarroca de *gaweda,* relato popular del siglo XIX.

Hay, de otra parte, una especie de sociología impresionista o psicología social de los argentinos, que Gombrowicz practica en la tradición de los visitantes atentos o profesionales, que conocieron la Argentina de la *belle époque* (Huret, Clemenceau, Blasco Ibáñez, Enrico Ferri, Adolfo Posada, etc) así como los filósofos viajeros que pontificaron sobre el ser nacional argentino (Ortega y Gasset, Keyserling, Waldo Frank, luego imitados o cuestionados por sus epígonos locales, Mallea y Murena entre tantos). En el centro, dos obras, la una silenciada por Gombrowicz (Ezequiel Martínez Estrada), la otra recordada en la amistad de Bernardo Canal Feijoo.

Gombrowicz ve a los argentinos discretos, correctos, contenidos, armoniosos y mediocres. Tienden a parecerse, a no destacar, a hacer de esta homogeneidad gregaria un rasgo de ética social. Él lo advierte con especial interés, porque viene de Polonia, un país de desequilibrados genialoides, acaso tan mediocres como los argentinos, pero ansiosos por sobresalir y destacar.

La Argentina parece un país militarizado, a juzgar por su uniformidad exterior. Toda manifestación de interioridad es reprimida por considerársela impúdica, vergonzante. Para ocultar su vergüenza, los argentinos actúan como histriones, poniéndose una máscara. En cuanto a la militarización, hay factores objetivos que la autorizan: la Argentina de Gombrowicz pasa por los golpes de Estado de 1943, 1955 y 1962, así como por el gobierno de Perón, finalmente un militar él también.

Esta gente silenciosa y avergonzada, hermosa pero sin interés personal, opaca, carente de inspiración, conforma un país aburrido. Huyendo de lo imprevisto, lo maravilloso y lo insólito, el argentino es superficialmente dulce y hondamente severo. Está como preparado para una escena que la historia no montará jamás: la escena en la que, con desdén y prepotencia imperial, la Argentina se convierta en los Estados Unidos del Sur. Se la aguarda con una suerte de tranquilidad providencial, porque «los argentinos nacieron en domingo, están cansados de no haber hecho nada, el mundo se les dará por añadidura». De allí su entusiasmo por el fútbol y su preocupación por la siesta, como si todos los días fueran festivos y relajados, un permanente domingo.

Una aguda observación de Gombrowicz lo lleva a comparar la inscripciones de los urinarios argentinos (que revelan una «inocencia de niños perversos») y polacos (más brutales pero menos libertinos). Igualmente se diferencian estos pueblos por sus códigos culinarios: la cocina polaca es, como toda la de Centroeuropa, aristrocrática, o sea fuertemente diferenciada según la clase; en cambio, la argentina, como casi todo en esta sociedad, es intuitivamente democrática: ricos y pobres comen los mismos asados, las mismas empanadas, los mismos embutidos.

«América en general es el continente de la mediocridad, hecho a la medida humana y no sobrehumana; aquí no hay nada heroico, nada magnífico, nada extraordinario.» Tal vez, en el caso argentino, estas peculiaridades (o mejor: esta falta de ellas) tenga una motivación telúrica. El argentino es monótono y melancólico como la pampa que cerca sus ciudades. Huyendo de ella, se refugia en las poblaciones, acentuando exageradamente sus rasgos urbanos. Esto lo lleva a creerse falsamente europeo. Pero, apenas se concurre a una fiesta de argentinos (el carnaval, notoriamente) se advierte que nadie supera el momento de colocarse la máscara. Una vez disfrazados, no participan de ella, se quedan fuera. Es un desfile sin diversión, exageración ni locura. Algo así como llegar a las fronteras de lo carnavalesco y cuidarse de no traspasarlas.

> Los argentinos son gente psíquicamente muy complicada, difícil, incluso misteriosa, capaz de hacer cosas muy raras e inesperadas, sutil, a menudo refinada, llena de complejos, enriquecida por un insólito cruce de razas y culturas. La torpeza de su literatura aumenta, en mi opinión, su misterio y su inaccesibilidad.

¿Por qué los argentinos resultan inaccesibles, a ciertos niveles de hondura, ante el observador exterior? Gombrowicz sugiere una respuesta: porque tampoco ellos mismos acceden más allá de ciertos límites. Esto se advierte en la obsesiva pregunta por la identidad que formulan sus escritores: ¿Quiénes somos, cuál es nuestra realidad? La esencia de una nacionalidad no se obtiene tras laboriosos análisis, es una decisión práctica, algo que surge de la acción.

Los norteamericanos no se preguntan quiénes ni cómo son: actúan su ser, simplemente. La historia se encarga de definirlos. «Argentinos, a las cosas», recomendó alguna vez Ortega Gombrowicz dice algo similar, aconsejando actuar y no obedecer a los esquemas. Oler las flores con la nariz, no con la inteligencia. Programar menos, amar más lo imprevisible. Por hacer lo contrario, la cultura argentina tiene una carga excesiva y falsamente intelectual, le falta contacto con la vida, cuyas dificultades cree haber superado científicamente. En el otro extremo de su realidad, el intelectual argentino vive demasiado bien y es demasiado latino y sociable como para ser revolucionario. La síntesis entre su cuestionamiento mental y su conformismo real es el auge del psicoanálisis.

Lo que pierde al arte argentino es precisamente ese deseo de mostrarse a la altura mundial. «La principal preocupación de esos artistas no es expresar sus propios sufrimientos y pasiones, descubrir las verdades, influir en la vida, sino escribir una novela *a nivel europeo* y darse a conocer en París». El ejemplo más ilustre de esta actitud lo ve Gombrowicz en Borges, a quien juzga con severidad: «Esa metafísica fantástica es retorcida, estéril, aburrida y, en el fondo, poco original». Creo que Borges habría agradecido el elogio, así como la equívoca fama que Gombrowicz ya percibía a su alrededor en los años cincuenta, la fama de un escritor más venerado que leído, más alzado como un estandarte sacralizado por París que considerado una experiencia deleitable.

La conclusión de Gombrowicz es lapidaria: el arte argentino es poco argentino por carencia de vitalidad y poco europeo por imitación servil. Más parece hecho en la Luna que en la Tierra.

Socialmente, la Argentina es un país democrático, pero no de una democracia racional e institucional, sino debida a la casualidad y a la naturaleza de esta gente que oculta su identidad, incluida su identidad social. Los argentinos parecen pertenecer todos a la misma clase social: gastan los mismos vocablos y cigarrillos, se endomingan igual y participan de la misma devoción nacional, el fútbol, que ha dejado de ser un deporte para convertirse en un espectáculo ritual. Las estrellas del balompié son como los generales triunfadores de las guerras en las que no participaron los argentinos. Así se uniformiza esta sociedad en que los pobres son confianzudos y tratan a los ricos de igual a igual, para lo que basta concurrir a un restaurante de lujo y advertir el vínculo que existe entre el camarero y el cliente.

La igualación externa pasa por el cuidado proverbial del argentino respecto a su ropa y su arreglo. A Huret le llamaba la atención el brillo de los zapatos. A Gombrowicz, el atildamiento de las mujeres, que se observa cuando se visten para salir a la calle o cuando se desnudan en una playa (pensemos en la desnudez sudamericana de los años cincuenta, todo hay que decirlo). La argentina va por la acera, hermosa y remilgada como una muñeca, sin mirar a nadie. De aspecto frágil y pasivo, no parece tener intereses intelectuales, políticos ni artísticos. En cambio, al igual que las mujeres del Sur de Europa, es dominante y decisiva en la intimidad doméstica, pues en la casa se borra su impersonalidad y se convierte en el auténtico sexo fuerte.

No obstante estas improntas tan rígidas, Gombrowicz advierte cierta flexibilización de las cosas. Su índice es el auge de la filosofía existencial en la Argentina de su tiempo. El existencialismo es, precisamente, una reacción contra la abstracción y a la distancia

que el discurso filosófico racionalista pone frente a la vida. De este modo, el pensamiento, apartado por principio de la vida, se aniquila o se paraliza, impotente, ante el devenir. El existencialismo concibe la vida como un tren nocturno en el que todos viajamos hacia un futuro cierto pero impenetrable. La existencia se rebela contra la teoría y el pensamiento crea al hombre que, a su vez, lo produce.

Gombrowicz acertó en eso de que los argentinos marchaban por la noche sin saber hacia dónde. Faltó añadir que la noche no estaba sólo en su futuro, sino ya, en su presente.

Frecuentador de ambientes de alta burguesía, el escritor polaco debió sentirse intimidado por el dinero que lo rodeaba y que no le pertenecía. Ello le llevó a exagerar sus rasgos de aristocratismo, haciéndose pasar frecuentemente por conde y presumiendo de sus amistades nobiliarias. Era, en este sentido, plenamente esnob. Quizá traía de Polonia esta caracterización, pero debió acentuarse, sin duda, en la Argentina, país aluvional y plebeyo. Esto explica la frecuencia con que cita a Proust, tal vez sin ser un lector proustiano especialmente agudo ni habitual, apenas por la coincidencia entre dos esnobs perdidos en un mundo ajeno a sus estirpes e igualmente presumidos de su importancia literaria. «Destruir, aniquilar un salón resulta imposible» razona Gombrowicz comentando a Proust, «porque un salón expulsa inmediatamente a todos los que no pertenecen a él». Quizá le ocurrió esto en el mundo de los intelectuales cosmopolitas de Buenos Aires. Expulsado del salón, Gombrowicz fue a dar al café y a la estación de trenes de Retiro, pródiga de marineros y conscriptos.

Allí encuentra el exiliado el mundo de la verdadera aristocracia argentina, la nobleza de la juventud hermosa, distinguida sin buscar distinción, frente a la clase alta, que intenta serlo y resulta afectada y fea. Un doble lenguaje (el ritual y exterior, el auténtico e íntimo) subraya esta dicotomía doble: lo que está arriba es lo bajo y viceversa. Ajena a las jerarquías, esta profunda subversión proviene de que la Argentina, como sociedad joven, no ha incorporado la forma que caracteriza a la cultura europea. En América todo permanece joven porque muere joven, sin cristalizar ni conformarse. Y en esa amorfa espontaneidad reside su encanto, al menos para la mirada cansina del europeo al cual Europa expulsó de su secular regazo.

Desenvuelto, desacomplejado, genial sin adjetivos, el joven argentino es como una protesta jubilosa de la vida contra la mecanización de la cultura. Tiende a la facilidad, ignora lo que cuesta elaborar una cultura perdurable. Acaso no tiene el proyecto de perdurar, sino de desaparecer, confiado en un renacer cíclico, cercano a la naturaleza. «Este es un país todavía *no poblado* y carente de dramatismo.»

Gombrowicz, como individuo, siente que la Argentina lo rejuvenece. No ha vivido aquí, ningún escenario o paisaje le recuerda su pasado. Puede cancelarlo e identificarse con los muchachos de la plaza Retiro, que se convierte en uno de sus mitos argentinos y en la clave de su conflictiva homosexualidad. Como parte de una raza antigua (por la longitud de su memoria y por la crisis destructiva de la guerra, quizá del apocalipsis histórico) ve en América el continente primaveral, donde los europeos se rejuvenecen como colectivo. Ya Waldo Frank había tocado el tópico. Frank, amigo de Victoria Ocampo y tan ligado a la Argentina que Gombrowicz detestaba desde su marginación y su esnobismo adverso al esnobismo del salón porteño.

La Argentina gombrowicciana es la del pueblo anónimo, esa savia que todo lo digiere y lo disuelve como un amnios primario y omnipotente. Es, si se quiere, la madre. Por encima, la literatura argentina le interesa poco y nada, la encuentra de una falsa y atildada madurez, temerosa de la vida, inflada y algo megalómana. Exactamente como la polaca. De ahí que la Argentina sea un doble espejo para el emigrado: amable por debajo y abominable por arriba. Una madre querible y un padre detestable. A ver si los psicoanalistas logran peinar esta crencha.

En otros aspectos, es interesante observar que la Argentina concreta le interesa muy débilmente. Hay descripiciones de paisajes y noticias sobre la colonia polaca, así como acerca de personalidades de la cultura porteña. Pero sobre el país político, económico, «cotidiano» no hay nada. Entre 1953 y 1956 ocurrieron graves sucesos: la crisis y caída del peronismo, con el bombardeo a Plaza de Mayo (16 de junio de 1955) y la llamada «Revolución Libertadora», la posterior aparición de sectores nacionalistas y liberales en el gobierno militar y la sustitución del presidente Lonardi por el general Aramburu. Gombrowicz no se entera.

Las ediciones de la ilustre casa Alianza, exhiben, en este aspecto, un gravísimo defecto: no contienen una mísera nota sobre temas y personas de Argentina, siendo que todo el diario ocurre allí, y, por contra, se ocupan de anotar los correspondientes polacos. El lector español no puede saber lo que Gombrowicz refiere ni, menos, lo que calla. Hay cierta indiferencia por el costado sudamericano de estos textos que no puede sino molestar al lector en general y al ultramarino, en particular.

Tenemos un desfile en que aparecen: Juan Eichler (pintor polaco radicado en Argentina que logró una felicísima síntesis de la óptica *naïve* centroeuropea y la imaginería del suburbio porteño pobre), el teatro Fray Mocho (importante formación independiente de izquierdas, muy activa en los años 50 y 60), el teatro Colón (uno de los mayores de ópera del mundo), Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu (escritores cubanos residentes en Argentina, directivos de la revista *Ciclón* y vinculados a los medios culturales porteños), Teodelina Alvear y Cecilia Benedit (señoras de buena sociedad y animadoras de salones culteranos), el grupo Madí (vanguardia en pintura de posguerra), el pintor Antonio Berni y diversos escritores como Conrado Nalé Roxlo (aparece citado por su seudónimo satírico de Chamico), Ernesto Sábato, César Fernández Moreno, Manuel Gálvez, Arturo Capdevila, Roger Pla, Octavio Rivas Rooney, René Lafleur, Carlos Mastronardi, Victoria y Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares, Adolfo Fernández de Obieta (hijo de Macedonio Fernández). Son nombres de importancia variable pero todos merecen ser situados. Entre ellos, los que hicieron posible la tradución de *Ferdydurke* al español, Piñera y Obieta en primer lugar. De esto, el lector español no sabe nada, y resulta ser sustancial para la biografía intelectual de Gombrowicz, registrada en sus diarios pero, como ocurre en este tipo de textos, a medias. El editor debe cumplir con el resto, por medio de anotaciones oportunas.

Antes apunté el carácter de espejo que la «doble» Argentina tuvo para Gombrowicz. Ahora señalo el parecido de este espejo con el otro, el originario, el que se cuelga al fondo de la recámara oscura de la memoria: Polonia. A menudo, las cosas y las gentes argentinas con las que se identifica el escritor son proyecciones de su intimidad polaca sobre la superficie de los fenómenos sudamericanos. Cuando dice: «No seremos una

nación verdaderamente europea hasta que no nos distingamos de Europa, porque ser europeo no consiste en fundirse con Europa, sino en ser una parte integrante suya, específica e insustituible» ¿no parece un argentino reflexionando sobre su pertenencia-extranjería frente a Europa?

Lo mismo podría apuntarse respecto a otros tópicos: lo exterior e imponente, lo no sentido de la cultura polaca ante el hombre polaco; el carácter ficticio y artificial de la cultura polaca posterior a la independencia nacional (1919), de la que forma parte esa ficción de escritor que compone *Ferdydurke;* el error de los escritores polacos de no aceptar sus insuficiencias, esforzándose por ser lo que no podían ser, «hombres formados, cuando eran hombres que se estaban formando»; la aparición, finalmente, de una Iglesia católica que ocupa el lugar paterno sobre un pueblo que se conserva verde e infantil, como si no quisiera asumir las cargas de la adultez, sino meramente fingir que las asume.

Lo que fascina y encanta la mirada de Gombrowicz, tanto en Polonia-memoria como en Argentina-percepción, es la definitiva presencia de la juventud en el paisaje social. Los jóvenes son bellos con la «belleza del diablo», llevan su belleza con cierta aversión desdeñosa por ella, como un emperador lleva su imperial corona. Esta aversión por la belleza propia es como una belleza suprema, de segundo grado, que se exalta mutuamente con la otra. «La juventud es un valor en sí mismo, es decir, una fuerza destructora de todos los otros valores, que no le son necesarios, porque ella es autosuficiente.»

Juventud y homosexualidad, mal que le pese a Gombrowicz, van unidas en su mirada. Una mirada que se refugia en el Retiro, nombre emblemático. Allí, en la estación ferroviaria, en la Plaza de los Ingleses, en las barrancas que bajan al río, se deslindan las dos ciudades de Gombrowicz: la que circula por la calle Florida hacia la Plaza San Martín, la Buenos Aires elegante y culta que lo rechaza por cutre y pintoresco; y la Buenos Aires juvenil, hermosa y plebeya, por una palabra de cuyos labios cálidos daría el Partenón y la Sixtina juntos. La cultura y la vida. El instante y los siglos. Lo inmediato que no se alcanza y lo lejano que se posee en el lenguaje.

Según desde donde la considera, la homosexualidad es también un doble espacio gombrowicciano. Baste leer *Trasatlántico,* su posición intermedia entre Gonzalo y el viejo general polaco, entre la moral del mestizo millonario argentino, que sale todos los días a seducir albañiles con la esperanza de que lo zurren, y se pasea vestido de dama sofisticada por los abigarrados salones de su estancia pampeana, y la severa ética del viejo señor europeo, que intenta sustraer a su hijo de los brazos del «puto» (Gombrowicz usa palabra despectiva y proveniente de la moral institucional).

Una mirada masculina normalizada es asumida por el escritor cuando se refiere al tema. Él quisiera ser como el portador de esa mirada y, temeroso de su fulminación, le explica que apenas si ha descubierto algunas inclinaciones homosexuales inconscientes paseando por el mítico Retiro. Los dos personajes de la novela son las dos mitades de Gombrowicz. Él quisiera ser, alternativamente, el mestizo escandaloso y el severo general. Huye con dúplice y católica hipocresía del uno en el otro.

El espejo quebrado lleva a un tema más hondo: la identidad puesta en crisis por el exilio. Privado de su lengua, de su público, de su reconocimiento cotidiano, el exiliado se queda a solas consigo mismo, desamparado y, al tiempo, autosuficiente. Vive en el

extremo de su miseria y de su omnipotencia. Puede recuperar su patria perdida por medio de la escritura, pero también puede aprovechar la distancia para descargarse de su agobiante peso.

En este sentido, la Argentina es para Gombrowicz, como el lugar del exilio para cualquier exiliado, un espacio de muerte y renacimiento, de palingenesia. Él lo grafica en el edificio de la quinta Pueyrredón, de San Isidro, un cúbico y blanco caserón deshabitado, sin huellas de historia. Ésa es su casa. Ni Buenos Aires ni Sandomiercz: una casa blanca e inédita, afilada, simple, a punto de ser inaugurada. Con la blancura de los ropajes iniciáticos.

Extranjero en Polonia, por calidad de escritor excéntrico, Gombrowicz es obligado a la extranjería en Argentina, por su calidad de exiliado. En ambos casos, la extrañeza es fuente de la identidad. En el exilio, el escritor polaco se descubre con vocación existencial de exiliado, asume lo que el mundo retrata en sus contornos como si fuera una elección. Se convierte en sujeto de su destino, identificándose con el lugar provisorio y efímero del peregrino. Un rasgo más de la identificación Gombrowicz-Argentina. Las páginas de sus diarios en las que exalta la condición de los judíos como pueblo creador de cultura a partir de su esencial condición dramática, son una confesión oblicua de identidad: genial, individualista, humillado, enfermo, anormal, en desacuerdo con la vida, el judío convierte la decadencia en creación ¿Qué otra cosa es/quiere ser Gombrowicz?

Punto de partida y, a la vez, conclusión de estas errancias es el peculiar individualismo gombrowicciano, altamente impregnado de elementos libertarios, a veces desviado hacia esa engañosa afirmación de la individualidad diferencial que es la fantasía nobiliaria. A fuerza de creerse perteneciente a una nobleza de individualidades, el escritor se termina persuadiendo de su nobleza «vulgar», la que proviene de partidas de nacimiento y pergaminos rodados.

Gombrowicz escribe para llegar a los hondones de la autenticidad, escapando a toda clasificación y sintiéndose perseguido por una innominada Inquisición. El diario sería el tipo de discurso más adecuado a este desujetamiento, porque el diario es un decir de nadie a nadie, en medio del cual aparece la voz otra de lo auténtico. Hasta qué punto Gombrowicz cumple con esta gideana misión del diario, es otra historia.

La paradoja de la autenticidad es que, buscando lo propio, se halla lo ajeno. Ya lo explicó René Girard en su libro sobre el romanticismo y la novela: nuestros deseos son extraños, les servimos de espejo. «Mi problema no es el perfeccionamiento de mi conciencia, sino, sobre todo, saber hasta qué punto mi conciencia es mía».

Gombrowicz proclama el derecho a lo impremeditado: la libertad. Contra ella actúan todas las instituciones, pues éstas se proponen, precisamente, premeditar y prever, configurar de antemano, disponer las respuestas de la catequesis ante cualquier pregunta. Rescata el derecho al discurso bastardo, ese «discurso-entre» que se produce en el punto móvil donde el yo se encuentra y se diferencia de la forma, la expresión choca con el mundo, lo que parece escrito por el sujeto se demuestra ajeno a él, etc. Hay una lucha desesperada entre el pensador y el pensamiento, entre la vida que intenta pensarse y el discurso organizado y sistematizado. Gombrowicz, desde una perspec-

tiva existencialista, rescata al hombre concreto que piensa como tal, el unamuniano «hombre de carne y hueso», que discurre desde su irreductible e incomparable universo individual. En tanto, siente que es objeto del deseo caníbal, cainita, que le otorga una identidad para devorarlo, y escapa de él a la vez que le arroja un alimento sustituto: el texto. Hay otra salida, rabelesiana, paradójica: desaparecer como sujeto en un acto de risa histérica. Morirse de risa ante las catástrofes de la historia. De este modo, el otro se queda sin otro que llevarse a la boca.

Existe, por fin, el drama de la palabra *yo*, que no es el Yo Trascendental de la filosofía racionalista ni el concreto yo de Witold Gombrowicz, sino una manera de decir que nos dice cada vez que la decimos y que inquieta señaladamente al escritor ¿Quién dice la palabra *yo?* Acaso toda la literatura sea una respuesta diferida, fragmentaria, a esta elemental pregunta, tan simple y tan perversa.

Gombrowicz, partiendo del individualismo existencial, se enfrenta con las tenaces palabras que vehiculan la autenticidad pero que son severamente extranjeras. Y nunca mejor dicho esto de «extranjero» con referencia a un exiliado. Es probable que, bajo la palabra *yo* no exista nada, que ella sea la denuncia embozada de la irrealidad. «¿Quién soy? ¿acaso soy realmente?» Otras veces, la respuesta es la apelación al «solo ser», al ser instantáneo que desaparece apenas percibido y designado. Ese puro ser sin proceso y sin historia, sin memoria y sin proyecto, es lo que Hegel entendía que era la nada, si es que la nada puede ser algo.

El exilio plantea, obviamente, el problema de la identidad. Lo hace en términos de una pregunta: ¿quién soy cuando nadie me desea? Pero, más abajo de este desgarro y de este interrogante, hay otro espacio, más inquietante: el de la identidad como abismo. Hay la vida amorfa y la cultura formalizada. Pero hay más, es decir, menos: un infinito claroscuro, mezcla de todo, «desorden, impureza, fermento y azar».

En este umbral entre la historia como forma en el tiempo y el abismo de la identidad como infinito descenso hacia sí mismo, Gombrowicz instala su decisión de no asumirse como parcialidad política. El debería ser comunista: por razones históricas, el comunismo es inatacable, la burguesía no puede cuestionarlo. El comunismo es, en cambio, inválido ante la metafísica, ante la eternidad del dolor humano. Siempre habrá dolor en el mundo y esto lo mantendrá injusto, más allá de todos los cambios históricos.

No es la burguesía la que puede cuestionar al comunismo, sino el genio individual, el que, además, huye de él como de todas las instituciones. Para la autenticidad del discurso, el PC es una Iglesia, una Inquisición como las demás. Es la ortodoxia, la previsión, la sujeción. Gombrowicz, detrás de Montaigne y de Proust, reivindica el derecho nativo del sujeto a no serlo, a quitarse toda sujeción, a demoler las formas en favor de la vida. Una lucha incierta para todo escritor, cuyo problema constante es la formalización del discurso. Pero, ya se sabe, siempre hacemos lo que no estamos haciendo: intentando salirnos de la vida y sintiendo, en la nostalgia del exilio, que sólo podemos volver a ella.

Blas Matamoro

La epifanía silenciosa*

Por lo general, y al margen de los valores que revele, el primer libro de un escritor lleva la marca de la inmadurez: una relación no del todo resuelta con el lenguaje, cierta inseguridad en el tono y en el manejo de las técnicas narrativas, en fin, variadas y múltiples huellas de la iniciación. Sin embargo, nada de ello ocurre con este excelente conjunto de relatos de Sylvia Iparraguirre —que con toda justicia mereció el Primer Premio Municipal de Literatura de la ciudad de Buenos Aires para obra inédita en 1986—, donde desde la sutileza en el manejo de las atmósferas externas y psicológicas hasta la capacidad para variar el registro de la escritura de acuerdo con la naturaleza de la trama desarrollada, confirman en la idea de una larga familiaridad con las palabras y una singular maestría narrativa.

En el párrafo anterior utilicé deliberadamente la palabra «relato» pues la mayoría de los textos de Sylvia Iparraguirre pertenece a esa forma peculiar de la narrativa breve —magistralmente practicada por Chejov, Katherine Mansfield y la brasileña Clarice Lispector, entre otros—, en la que aparentemente nada ocurre en el sentido de acontecimientos que transformen el destino de los protagonistas, pero donde se juega todo en el plano de la experiencia interior de los personajes o en el de la aprehensión profunda de su subjetividad.

Dicha cualidad, simultáneamente epifánica —en el sentido que Joyce dio al término— y silenciosa, es para mí el rasgo más característico de su escritura, y así sus relatos están marcados por la huella de «lo no dicho», de lo apenas entrevisto, lo cual les confiere una levedad y una transparencia casi únicas entre los narradores de la nueva generación.

Un segundo factor de unidad entre los diversos textos, íntimamente relacionado con el anterior, es la ubicua voz narrativa, la cual si bien tiene la suficiente ductilidad como para encarnarse con total verosimilitud en el atribulado lingüista de *De carne somos* —narración en la que luego me detendré con más detalle por su admirable manejo del humor— o en la vieja dispuesta a hacerle frente al demonio de *La vigilia* —acertada incursión en el terreno del cuento fantástico—, va dibujando, en los restantes textos, una subjetividad femenina a la que definen una mirada a la vez penetrante y recatada, capaz de registrar el más imperceptible y revelador matiz en el entorno y en los otros, y un dificilísimo tono menor, a partir del cual pueden filtrarse la poesía, el dolor y la locura que palpitan bajo la mansa apariencia de los seres y las cosas. Una subjetividad, además, que *sabe,* pero sin jamás afirmar o declamar su saber, por lo cual el lector

* En el invierno de las ciudades, *de Sylvia Iparraguirre. Bs. As., Galerna, Col. La rosa de cobre, 1988.*

—su gran cómplice e invitado principal a la aventura de iluminación de lo cotidiano que plantean los relatos— encuentra un espacio de exacta ambigüedad en el texto para construir su propio saber respecto de los personajes y las situaciones.

Asimismo, esa mirada, que es saber silencioso y pudoroso, tiene por momentos la facilidad de ubicarse en una perspectiva humorística frente a sí misma y a las criaturas de su mundo imaginario, oscilando entre un humor tierno que se compadece ante la desilusión de las hermanas de *Un lugar sobre los médanos* frente al palacio municipal del pueblo, tan alejado del de Cenicienta como la realidad lo está de los sueños; la ironía con que están retratados el inefable señor Medialdea y la suficiente y desolada Inesita de *A la sombra de Juan de Garay* y la desopilante sátira alrededor de la proverbial voracidad carnívora de los argentinos que configura *De carne somos,* donde el contrapunto entre la grotesca corte de los milagros, habitual en cualquier supermercado porteño de barrio —con sus «doñas» de amenazantes ruleros y ferocidad encubierta por diminutivos, sus gordos voraces y ventajeros, sus viejecitas italianas dignas de Vaccarezza o Cossa— y el casi etéreo filólogo encerrado en su nube de palatalizaciones, desinencias y clásicos latinos, alcanza niveles antológicos.

Esta mínima exploración de los rasgos de escritura que hacen del volumen una unidad, quedaría incompleta si no señalara la conjunción entre naturalidad y rigor formal que se opera en la prosa de la autora, la cual fluye con una tersura y una limpieza impecables, que revelan el don poco común de transformar en sencillez y fluidez el concienzudo trabajo sobre el lenguaje.

Pero los rasgos mencionados no darían cuenta del valor cabal de este libro, si no insistiera en la profunda verdad humana que éste nos transmite, en la amorosa mirada al hombre y su circunstancia, en la sensibilidad extrema ante su grandeza, su ridiculez, su tragedia y su patetismo. Una mirada que conjuga la frescura adolescente con la sabiduría de la madurez, la ingenuidad de la infancia con el arte implacable para captar los costados ridículos o patéticos que dan los años.

Pasando ahora a los relatos en su carácter de mundos imaginarios, si bien se podrían hacer diferentes agrupamientos de ellos —sea por el tono, la configuración de la subjetividad narrativa, la apertura o el cierre de la trama—, me parece que lo más atinado es distinguir tres grupos. Por un lado, aquellos donde un episodio sin importancia produce la epifanía de los personajes y, por ello, lo más propiamente calificables de «relatos», que en el caso de la autora coinciden en el trazado de la subjetividad femenina narradora a la que antes aludí; por otro, los que ingresan en lo fantástico o se acercan a sus bordes, como *Marina, La vigilia* y *La deuda* y, por fin, las sátiras, más o menos feroces, de tipos sociales perfectamente reconocibles, como *De carne somos* y *A la sombra de Juan de Garay.* Fuera de ello, pues recoge algo de cada grupo, está *El dueño del fuego,* quizás uno de los relatos más memorables del libro, donde Iparraguirre articula la sátira, lo cotidiano, el poder piefánico de lo accidental y lo fantástico, con una conmovedora reivindicación de la dignidad cultural del indígena.

Creo, sin embargo, que destacar *El dueño del fuego* es, en cierta medida, injusto, pues implica ubicar en un nivel más bajo a los restantes relatos y si algo termina de conferir su unidad al libro, es el parejísimo nivel de las narraciones. Uno puede preferir, circunstancialmente o por afinidades personales, unos a otros, pero desde el punto de

vista estrictamente literario, no hay casi diferencia en su factura y su efecto sobre el lector. Si en geometría existiera un cuerpo tal —y si no existe, peor para la geometría—, uno podría decir que *En el invierno de las ciudades* es un tridecaedro perfecto.

Ternura, perfección formal, epifanía y pudor, saber que abre un espacio al lector, revelación de lo fundamental bajo la apariencia del «aquí no pasa nada», humor, ¿se le puede pedir más a un libro de relatos? Creo que no. Pero como Iparraguirre es muy generosa, hasta nos concede el privilegio de ser una mujer, con lo cual las feministas confesas podemos sonreirnos y decirles a los ilustrados machos pampeanos: «Vieron, las que ahora tenemos la palabra somos las mujeres.» Y los pobres no tienen más remedio que callarse la boca.

Cristina Piña

Los derechos humanos y la Iglesia chilena

De Medellín a Puebla

José Aldunate, Fernando Castillo y Joaquín Silva ofrecen en este libro los resultados de un interesante trabajo de investigación sobre un tema muy candente en Chile y fuera de Chile, especialmente a partir de 1973, relativo a los derechos humanos y la Iglesia chilena. Dividido en tres partes con sus correspondientes capítulos, la primera parte del libro titulada «Los derechos humanos en el magisterio de la Iglesia», a cargo de Aldunate, se refiere de un modo introductorio a la temática de los derechos humanos a la luz del pensamiento católico, sobre todo a partir del Vaticano II, buscando antecedentes teóricos en J. Maritain, presentando los documentos *Gaudium et Spes, Octogessima Adveniens* y *Evangelii Nuntiandi.* Posteriormente en esta primera parte se estudian las perspectivas pastorales doctrinales que ofrece la Conferencia de Medellín (1968) respecto a los derechos del hombre, observando Aldunate los documentos *Mensaje a los pueblos y Paz y justicia.* Se descubre en el lenguaje de estos documentos

un afán crítico y liberador que denuncia la injusticia, la opresión, la dependencia y la pobreza existentes en América Latina, subrayando el autor que la referencia y los problemas de los derechos humanos en Medellín son percibidos «en términos de liberación» (p. 33).

Con el trasfondo del magisterio pastoral del Vaticano II, en la Conferencia de Puebla (1979) encontramos mayores referencias a los derechos humanos que en Medellín. Haciendo un diagnóstico sobre el mundo latinoamericano, Puebla destaca las violaciones de los derechos humanos existentes en el continente, matizando el carácter del derecho entre derecho individual y colectivo. Formulando juicios quizás un poco esencialistas, Puebla proclama «la dignidad del ser humano» que tiene consecuencias prácticas en la evangelización y en la doctrina social de la Iglesia. Se detiene aquí Aldunate en precisar los problemas existentes en Puebla relativos a la liberación, la política y la ideología en relación con la Iglesia haciendo notar el autor determinadas deficiencias socio-teológicas en los análisis formulados en la Conferencia. Finalmente en esta primera parte se interpreta una visión de conjunto de Medellín y Puebla respecto a los derechos humanos destacando la investigación las características bíblicas e históricas que formula Medellín en relación con los derechos del hombre, profundizando en cierto modo Puebla esas características.

Esta preocupación de los derechos humanos en Puebla a raíz de la violación de estos derechos en el Cono Sur y Centroamérica a partir de la década de los setenta, intenta empalmar con la segunda parte de este trabajo titulada *Los derechos humanos en los documentos de los obispos chilenos* a cargo de Silva. Ofrece en primer lugar el período 1967-70 describiendo en líneas generales el marco sociopolítico que respira la Iglesia en Chile durante Medellín (fines del gobierno de E. Frei) constatando que «esta segunda fase del gobierno democristiano está marcada por un claro debilitamiento de la voluntad de reformas que la había llevado al gobierno» (p. 72). Dos preocupaciones mantiene la Iglesia en este sentido: los procesos de participación, democratización y desarrollo del país y la preocupación por el «tema de la violencia que expresa una manera de delimitar fronteras con el proyecto de la izquierda marxista quien se ve influida por la experiencia cubana que ha comenzado pocos años antes» (p. 72). A partir de estas perspectivas, los planteamientos episcopales respecto a los derechos humanos surgen cuando se examinan algunos documentos sobre la búsqueda de cambios transformadores por parte del campesinado, de los jóvenes y obreros. Observan los obispos situaciones de injusticia, marginalidad y opresión en el país necesarias de cambiar. También reafirma la jerarquía los criterios eclesiales que ella tiene para hablar fundamentando su lenguaje en aspectos propios de una visión cristiana de la realidad, promoviendo la necesidad de participación y solidaridad, la expresión pública de la fe, la convivencia y el desarrollo, subrayando este discurso eclesial la defensa de la democracia. A lo largo del período 1971-73, que es un segundo momento de esta parte del trabajo de Silva, los derechos humanos guardan relación con aspectos socio-políticos que vive Chile, observando el episcopado con confianza el inicio del proceso de la Unidad Popular de Allende pero anticipando un conflicto social grave en el país. La voz de la Iglesia en favor de los derechos humanos adquiere un sentido genérico intentando consolidar la necesidad de concordia y paz en Chile. La jerarquía observa con interés el anhelo

de transformación existente en las grandes mayorías del país pero, por ejemplo, denuncia críticamente al movimiento *Cristianos por el socialismo* y al proyecto educacional de la Escuela Nacional Unificada de la Unidad Popular. Todo ello contribuye para que durante este período exista una presencia más frecuente de la voz del episcopado en el país, integrada al proceso que vive Chile, negando que esta voz tenga un carácter político —cosa que no impide que la Iglesia trabaje por la justicia y la paz— recogiendo así el vocabulario eclesial del Vaticano II, Medellín y Puebla.

El período 1973-80, tercer momento de esta parte, es el período estudiado por Silva que ofrece mayores características políticas para que los obispos chilenos se refieran a los derechos humanos. Una vez derrocado el gobierno de Salvador Allende, la Iglesia legitimando «en un primer momento la acción violenta y represiva que las FF. AA. dirigieron en contra del gobierno de la U. P. y de las organizaciones populares» (p. 178), se encuentra con «dos graves problemas nacionales: atropellos a los derechos humanos por la represión y atropellos a los derechos humanos colectivos por la política económica» (p. 155). La defensa de los derechos humanos es precisada en diversos documentos de la jerarquía al referirse a la situación del campesinado, de los estudiantes, obreros y trabajadores explicando a la vez que su palabra no es la propia de economistas, sociólogos o políticos. Consideran que defendiendo los derechos humanos están respondiendo a un mandato evangélico irrenunciable existente en la tradición cristiana. La incidencia de los «asuntos espirituales», propios de la Iglesia, en ámbitos sociales de Chile, en cuanto vinculantes con la liberación del hombre, crea incomodidades y molestias en sectores católicos y en el propio régimen militar quienes desean un discurso eclesiástico preconciliar en el país caracterizado por distinguir políticamente la fe de la realidad social, la sociedad de la Iglesia, el mundo profano del sagrado, etcétera, en gran medida cancelado ya con el Vaticano II. La ausencia de esta perspectiva en un gran espacio del episcopado chileno, al observar la interrelación de esos aspectos en la vida pública, conduce a tomas de posturas muy concretas relativas a los derechos humanos en ciertos documentos, fundados en perspectivas eclesiológicas y cristológicas. De la serie de documentos episcopales investigados por Silva se desprende de la palabra de los obispos un conjunto de derechos individuales y colectivos defendidos por la Iglesia —propios del conflictivo ámbito económico, social y político que vive Chile— sobre todo a raíz de la defensa que nace del derecho a la vida. De aquí incluso la existencia en algunos documentos de la jerarquía del carácter que adquiere una Iglesia solidaria y perseguida en el país por determinados hechos de la represión militar. Constata además la jerarquía en sus documentos profundas situaciones de cambio regresivo en la sociedad chilena indicando problemas y conflictos en relación con los medios de comunicación, el exilio, los desaparecidos, las arbitrariedades de los servicios de seguridad (DINA, CNI), las torturas, etcétera., reconociendo positivamente la fraternidad que nace del pueblo trabajador, la amnistía concedida por el régimen en el año 1978, y el respeto (no siempre permanente) que ha tenido la Junta con la palabra de los obispos.

Finalmente en esta parte de la investigación Silva compara brevemente la fundamentación y los criterios eclesiales, teológicos y políticos existentes en documentos del episcopado de este período chileno (73-80) con los otros anteriores (67-70/71-73), perfilando las opciones y las contradicciones establecidas en ellos.

La última parte de este libro titulada «Conclusiones y nuevas perspectivas» a cargo de Castillo y Aldunate desarrolla perspectivas éticas, políticas y teológicas relativas a los derechos humanos a partir de la voz del episcopado chileno, recogiendo lo que se ha planteado en las partes anteriores de la investigación. Se diseña el carácter que adquiere en la Iglesia chilena hoy la comprensión del valor y la defensa de los derechos humanos en Chile a partir del golpe de 1973, perfilando la inteligencia teológica las caracterísiticas de una Iglesia «profética» y en abierta «opción por los pobres». Sugerentes reflexiones finales hay en el capítulo «La Iglesia de los derechos humanos y la solidaridad con los que sufren».

La búsqueda de la temática Iglesia chilena-derechos humanos presentada en esta investigación a raíz del exclusivo análisis de documentos episcopales —limitación que es advertida por los autores en la introducción— no impide tratar el problema con otra metodología. Este trabajo contribuye con importantes materiales para que en torno a esa temática se desarrollen con mayor precisión aún estudios acerca de los derechos humanos formulados y defendidos por la Iglesia Católica chilena, especialmente teniendo en cuenta la beligerancia actual del militarismo chileno promovido por A. Pinochet.

Mario Boero

La nostalgia por el mito*

Siempre es arriesgado reconstruir un carácter, una vida a partir de documentos escritos y más cuando, como en este caso, la persona elegida reviste la complejidad y contradicción de Simón Bolívar. El tratamiento se convierte, además, en algo mucho más problemático cuando, como también sucede en este caso, hay ríos de tinta escritos sobre el biografiado en cuestión. Bolívar debe de ser una de las figuras históricas que ofrecen una documentación más amplia y tiránica que transforma cualquier proyecto novelesco, sobre la personalidad de aquél, en una temeridad literaria, que quizás requiera cierta indulgencia a la hora de realizar una valoración crítica. No hay que olvi-

* El general en su laberinto, *de Gabriel García Márquez. Edit. Mondadori. Madrid, 1989, 286 páginas.*

dar por otro lado, que el propio Bolívar escribió miles de cartas que hay que consultar con mucho cuidado ya que a veces no era muy exacto, quizá porque como él mismo afirmó «no hay nada más peligroso que la memoria escrita». A pesar de ello son cartas que, por otro lado, importan para saber lo que Bolívar pensaba y sentía sobre sí mismo.

Gabriel García Márquez se centra en los últimos días —catorce desventurados días— de la vida del Libertador. Márquez pues acota muy claramente el tiempo y el espacio que le interesa novelar y situará a Bolívar en el viaje final que realiza por el río Magdalena partiendo de Bogotá. Un viaje que servirá a Márquez para volver atrás y hacer algunas consideraciones sobre el pasado de uno de los hombres que más poder tuvo en sus manos. Es indudable que la novela del escritor colombiano da una imagen del General. Lo importante es que esta visión nos dará un perfil auténtico en el sentido histórico del término. Los agradecimientos finales del autor de *Cien años de soledad,* demuestran que Márquez ha seguido una documentación rigurosa, exhaustiva, original y abundantísima en la intrincada bibliografía bolivariana.

Parece ser que al Nobel no le interesaba la gloria de su personaje, sino su momento final, su soledad de enfermo, de derrotado, Bolívar odiado, más que nunca, por sus enemigos y arruinado. Márquez describirá casi a un muerto, desvalido y con el poder menguado a través de un viaje que parece no tener fin, un viaje lleno de dificultades que hacen más patética la figura de un Bolívar consciente de su vejez prematura.

Este hombre tan desganado de poder, cuando tanto lo amó, ambicionó, embriagó y utilizó a su capricho («no respetó la ley cuando le obstaculizaba» afirma Madariaga en su biografía) conmueve e impresiona. Decrépito, cansado, desengañado y con una sensación de inutilidad, de estar en el mundo de prestado, conservará tres rasgos en los que coinciden sus biógrafos: la lucidez, la dignidad y la misma disponibilidad para el mando en esos días finales. En 1822 ya afirmaba Bolívar: «Es la primera vez que no tengo nada que desear». A partir de aquí sus reflexiones se centrarán sobre todo, en la idea de la muerte y en la consciencia de que es casi un cadáver. Los escritos de esta época abundan en la idea del descanso, del reposo y transmiten el pensamiento desilusionado y escéptico del General, del Bolívar colombiano que por esas fechas luchaba por ser el Bolívar americano. Su última carta nos revela este profundo pesimismo y que Márquez nos transmite a través del lenguaje de la ficción: «América es ingobernable para nosotros. La única cosa que se puede hacer en América es emigrar». Márquez nos da también breves pinceladas sobre el pasado del que fue Libertador de cinco naciones. Si hay que decir que Márquez parcializa mucho la información que posee sobre el personaje y que quizás ello contribuya a cierto falseamiento en el tratamiento biográfico. Es decir, ¿por qué el escritor colombiano sólo nos da referencias positivas y silencia aquellos aspectos más censurables del Libertador? Nada sabemos del egotismo, de la ambición, de la astucia, de la indiferencia ante el sufrimiento humano, del antiespañolismo, de la utilización del terror, de las prohibiciones —como la de las enseñanzas de Bentham— de los cambios de opiniones políticas del general. Estos silencios quizá mermen la figura de Bolívar y al describirle en su derrota de hombre desengañado, Márquez le salva definitivamente porque la derrota conmueve y acerca, mientras que el éxito y la victoria, no.

Estas pinceladas al pasado contribuyen a hacer más patética la figura de Bolívar y a potenciar la tremenda soledad de su días finales. El autor de *La hojarasca* nos informa de la desenfrenada lujuria de su padre, tanta, que, según cuentan los biógrafos, recibió cartas de amonestación de obispos; la influencia del racionalismo a través de su maestro Simón Rodríguez; su francmasonería; el deslumbramiento que le causa Napoleón; su pasión por Rousseau; sus desordenadas lecturas; su frenesí juvenil; su afición a las mujeres, al lujo y a la bebida; sus gastos millonarios; sus viajes a Europa; su fobia a los médicos; su afición a escribir; los atentados de los que se libró; su relación con Manuela Sanz; su intuición en la guerra...

Márquez se centra también en las personas que se mantuvieron fieles a Bolívar y que le acompañaron en todo momento. Hay que destacar la figura de José Palacios, su servidor, que padece en su piel el sufrimiento del General, y que sale también de las ciudades que antes acogieron a él y a su señor como un forajido. Es en Palacios en quien más se detiene Márquez quizá porque es la persona que más supo del General ya que toda su vida la hizo a su lado y aquél le confió sus más secretas confidencias. Será Palacios quien cuide y vigile al Dictador ocultándole aquello que le pudiera empeorar su estado de ánimo. Cómplice en todo y testigo de excepción de una gloria ahora «desbaratada que el viento de la muerte se llevaba en piltrafas» y un pasado del que sólo queda «la hedentina de los albañales abiertos», y de un hombre que de ser el más conocido de América, pasó a convertirse en su derrota en un extraño que no es reconocido por nadie.

Es el tratamiento dado a la figura de Santander lo que ha motivado discrepancias entre académicos e historiadores. Comentarios un poco exagerados ya que en primer lugar Márquez dedica a este personaje muy pocas líneas y éstas de pretexto; en segundo lugar porque Márquez constata algo que siempre ha parecido evidente: el poco carisma de Santander frente al imponente Bolívar; en tercer lugar que si Santander fue amigo del General, después fue su adversario y esto acarreó que el Libertador hablara mal de su competidor y en último lugar hay que decir que el Nobel no se excede y es muy parco en adjetivos contra Santander.

El espacio y ambiente acotados por el escritor colombiano contribuyen a crear esa atmósfera de decadencia y de muerte: el extremado frío y calor, las noches de agonía del general, su demencia e insomnio, la putrefacción de su cuerpo, la presencia constante de los gallinazos que presagian la muerte e imprimen una nota constante de fatalidad al relato, ciudades empobrecidas, ciénagas pestilentes... en definitiva una atmósfera desapacible y desasosegada como el alma del General.

Hay que tener en cuenta que la vida de Bolívar, héroe romántico lleno de excesos, ofrecía muchos ingredientes del gusto de García Márquez; la fuerza de Manuela Sanz, provocadora e indómita, que no duda en entrar en los cuarteles vestida con un uniforme de coronel; la afición a las hierbas de Palacios; la capacidad amatoria del General; los presagios, los curanderos, la figura del médico Hércules Gastelbondo... Pero también hay mucho de la nostalgia del propio Márquez que recorrió once veces los parajes del río Magdalena cuando era estudiante. Su vocación mítica no puede resistir a la historia de Bolívar, pero sobre todo a su decadencia. Márquez regresa al mito Bolívar apasionadamente, humanizándole en su derrota, en su final, en su acabamiento.

El ritmo sintáctico se inmoviliza como la vida del protagonista que en esta etapa no manifiesta ningún interés por la vida. Un hombre que quiso algo, que no nos dice el autor de *Crónica de una muerte anunciada:* el poder y un Estado controlado bajo su mando. Márquez tan preocupado siempre por la verosimilitud de las novelas —el mismo ha dicho: «el escritor tiene derecho a decir todo lo que quiera y siempre cuando lo haga creíble»— ha conseguido una historia verosímil en la que el ritmo, la cadencia del relato, la homogeneidad de las palabras no apartan al lector de la novela. La ausencia casi total de diálogo, contribuye a la evocación. El lenguaje minuciosamente trabajado desde la utilización de adjetivos y tacos, hasta la redacción en frases de longitud media, recrea una vez más la soledad y la muerte de un general en el laberinto de su utopía.

Milagros Sánchez Arnosi

Cobo-Borda: la inteligencia festiva

Editado en 1986 por la Universidad Nacional de Colombia, *Letras de esta América* [1] es un libro que reune ensayos, artículos y reseñas que el poeta Juan Gustavo Cobo-Borda publicara entre 1982 y 1986 en diversas revistas. No se crea que la naturaleza del libro responde al no poco común procedimiento de juntar lo ya publicado para justificar el tomo: la unidad de *Letras de esta América* radica en su dispersión aparente, en su capacidad de ofrecernos una argumentación donde el fichero se transparenta a fuerza de mostrarse, a veces hasta la impudicia. Pero a Cobo no le asiste el prurito de la erudición, es sí —aunque lo niegue en una de sus páginas— alguien preocupado por mantener su información al día. Con la soltura propia de quien no se pretende un pontificador dispuesto a sentar cátedra, Cobo traza un arco que va desde el cronista Fernández de Oviedo hasta el poeta Álvaro Mutis, pasando por Darío, Borges, Arciniegas, Paz, García Márquez y una larga lista de autores en cuyas obras se configura el espíritu diferencial del carácter hispanoamericano. En ese complejo arco el autor realiza una lectura con los elementos que le son más gratos: la pasión, la diversión,

[1] *Cobo-Borda, Juan Gustavo.* Letras de esta América, *Colección popular de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986.*

la nostalgia, el cariño, el humor y la política. Del libro podemos decir lo que el mismo Cobo escribiera acerca de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: «Algo que parece una novela, pero que es en realidad un ensayo»[2]. Y es que su no oculta vocación por *narrar* (tan propia de los poetas cuando abordan este tipo de escritura) logra trasgredir a la de simplemente *exponer*, acortando las distancias objetivas que suele haber entre los lectores y el texto crítico. De este modo los poetas, narradores y ensayistas que aparecen a lo largo del libro se convierten en personajes privilegiados de una historia cuyo escenario natural es el paisaje latinoamericano, o mejor, la lengua española que se habla y escribe en esta América.

Estructura y disposición del arco

Es lo contrario a una casualidad que el libro se inicie con un capítulo dedicado a Gonzalo Fernández de Oviedo, primer cronista oficial del nuevo mundo y autor del célebre *Sumario de la natural y general historia de las Indias*, pues los suyos fueron los primeros ojos sorprendidos ante una realidad que aún no terminamos de comprender. No será demasiado laborioso, entonces, hallar la relación entre las crónicas de Fernández de Oviedo y el espíritu que animara a los poetas modernistas cuatro siglos más tarde. Del mismo modo que el «oscuro escribano madrileño» será *otro* luego de presenciar en carne propia todo aquello que irá a volcar en el *Sumario*, nuestra poesía será *otra* (léase: universalmente latinoamericana) luego de la experiencia modernista. A propósito de la antología de José Olivio Jiménez[3], Cobo-Borda hace una lectura del movimiento recurriendo a claves otorgadas por críticos más bien contemporáneos: el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (quien sostiene que el modernismo fue una reacción romántica frente a una sociedad cuyos valores eran los intereses privados, la utilidad, el hedonismo, el lujo, la riqueza y la democracia) y el uruguayo Ángel Rama (quien desmitifica el carácter «decadente» de los modernistas acusándolos de ingenuos a causa de un catolicismo «que les impedía disolverse, del todo, en los paraísos artificiales de la época»).

«Poesía hispanoamericana del siglo XX», no es sólo el ensayo más ambicioso del conjunto sino, también, el más extenso y elaborado[4]. Partiendo de la revista sevillana *Mediodía* —«donde colaborara la plana mayor de la generación del 27»— y del movimiento «ultraísta» —donde destacara el entonces intransigente Jorge Luis Borges—, Cobo historia el desarrollo de la poesía hispanoamericana fiel a un criterio que consideramos su más valioso aporte: la negación de las fronteras físicas entre los países de lengua española, ofreciendo, más bien, una visión sólida y unitaria del conjunto. En una carta de 1969, el crítico peruano Julio Ortega se dirigía a Cobo-Borda en términos similares:

[2] Op. cit., *p. 392.*

[3] *Jiménez, José Olivio.* Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, *Ediciones Hiperión, Madrid, 1985.*

[4] *La primera parte del ensayo apareció como prólogo a su* Antología de la poesía hispanoamericana *(FCE, México, 1985). Un extenso fragmento fue publicado bajo el título:* Octavio Paz y la poesía hispanoamericana 1940-1980 *en la Revista Nacional de Cultura n°. 256 (Caracas, 1985) pp. 56-85.*

No ando a la caza de la novedad, pero alimento la ilusión de una literatura que exceda los marcos de las literaturas nacionales. ¿Has pensado que en ninguna lengua existen tantas literaturas nacionales como en la nuestra? No sé si alguien ya lo dijo anteriormente, pero pensar en esas veinte literaturas me parece una broma[5].

Es claro que existen en Latinoamérica países con una tradición lírica más rica y compleja que otros, pero no es difícial comprobar que obras como las de Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz, Borges o Lezama pertenecen más al patrimonio de una lengua y una tradición que a sus respectivas nacionalidades. En su breve prólogo, Cobo-Borda ofrece las razones personales que lo movieron a elegir ese criterio:

Nunca había vivido tanto tiempo fuera de Colombia. Nunca, tampoco, había sentido, en forma tan palpable, que éramos parte de un país mayor que el de las convencionales fronteras patrias. Leyendo literatura hispanoamericana percibí las simpatías y diferencias de un mismo continente. De una misma lengua[6].

Quizás estas razones lo llevaron a privilegiar —cómo no— la porción argentina de esta vasta literatura. Notas breves y chispeantes sobre Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga y Ricardo Molinari conforman el breve capítulo con que finaliza la primera parte del libro.

Ficciones, ensayos, revistas y de nuevo poetas

La segunda parte está dedicada a los cultores de la narrativa y del ensayo, inclinando la balanza estadística en favor de los primeros: Jorge Luis Borges, José Bianco, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Marta Traba. Los ensayistas y críticos: Germán Arciniegas y Ángel Rama. Una excepción, que es también una afirmación y un homenaje: Octavio Paz como mentor de la revista *Taller.* Proponiendo a Darío como antecedente ilustre, Cobo hace una semblanza del heroico activismo de las revistas literarias en Hispanoamérica, recordando la presencia de *Proa, Destiempo, Orígenes, Sur* y, claro, *Taller, Vuelta* y *Plural* donde Paz ejerciera su ya largo magisterio.

En *1981: Crónica literaria latinoamericana,* retoma a Paz, ganador ese año del premio «Miguel de Cervantes» en España; y se detiene en un libre análisis de la novela *La guerra del fin del mundo,* que considera la mejor obra de Mario Vargas Llosa. *Siete narradores y dos poetas* son un conjunto de reseñas «que deben considerarse apenas, como aquellas notas que uno registra en su *Diario* sin ningún plan sistemático, y que pasa a limpio para fijar mejor ese tiempo que ya pasó»[7]. Las obras que trata a continuación son: *Museo de cera* de Jorge Edwards, *Termina el desfile* de Reinaldo Arenas, *Agua quemada* de Carlos Fuentes, *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, *El único lugar posible* de Salvador Garmendía, *Nocturno de Bujara* de Sergio Pitol y *El toque de Diana* de Rafael Moreno Durán. Entre nota y nota, Cobo introduce fragmentos del *Viaje al centro de la fábula:* estas viñetas, complemento irónico de una argu-

[5] *Citado por Cobo-Borda,* op. cit., *p. 110.*
[6] Op. cit., *p. 9 (Cobo escribe desde Buenos Aires, donde se desempeña como agregado cultural de Colombia).*
[7] Op. cit., *p. 340.*

mentación que no admite réplica, son un homenaje a ese gran pequeño gran escritor que se llama Augusto Monterroso.

Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis son los dos poetas colombianos donde la generación de Cobo-Borda encontró sus más severos y aleccionadores referentes. Nota escrita a modo de confesión y algo de nostalgia, es también una inteligente reflexión sobre las sucesiones generacionales y los mitos «lingüísticos» que pesan sobre su país natal.

Ficción para postergar el acabamiento

El último capítulo escapa, en apariencia, al espíritu temático del volumen: *Las delicias del tiempo perdido* es una meditación de carácter sociológico-literario (tan caros a Rama y a Arciniegas) acerca de «las fecundas dimensiones del ocio» en nuestros países. La invalorable hora del café, el ritual de la siesta en el trópico y nuestra pretendida parsimonia son algunas de las claves que nos permiten comprender nuestra particular manera de enfrentar una historia que se desmorona ante la «utopía perversa del progreso». Sólo la ficcionalización de esa historia retrasará su inevitable acabamiento: hacia ese retraso ideal apuntaba el cronista Fernández de Oviedo y con él, anuladas las estratagemas del tiempo, los escritores de esta América.

Eduardo Chirinos

El ensayo político más importante de Bosch

I

Esta obra que Juan Bosch llama modestamente manual, constituye un ensayo excepcional de los orígenes y desarrollo del Estado desde su aparición en Mesopotamia en el tercer milenio antes de la era cristiana hasta el surgimiento del Estado nazi en 1934. Además de haber sido escrita con el objeto de contribuir a la formación y el desarrollo político de los lectores, tiene la particular novedad de sintetizar las reflexiones de un pensador y político a cuyos largos años de liderazgo se suman tanto el rigor en la in-

vestigación y el análisis, como sus dotes de estadista, y aclaramos que haber sido presidente de un país no determina la última condición señalada, sino la conciencia, la capacidad y la destreza en la conducción del aparato del Estado. De ahí que estemos en presencia de uno de los ensayos fundamentales de la literatura política del presente siglo.

A diferencia del orden cronológico usado por Bosch en *De Cristóbal Colón a Fidel Castro (El Caribe, frontera imperial)*, en *El Estado: sus orígenes y desarrollo* se sigue como método de trabajo un orden en función de la importancia política de los acontecimientos, sin dejar de lado la continuidad histórica en que han sucedido. La información que se maneja, expuesta con la sencillez habitual en el autor, va de la mano del análisis esencialmente comparativo y contradictorio, que equivale al método dialéctico de investigación.

Llama la atención el hecho de que el escritor, que tiene posiciones políticas definidas frente a la crítica situación en que sobreviven los pueblos del Tercer Mundo, no ofrece recetas políticas, lo que le confiere mayor categoría al ensayo. Aporta información y análisis de forma para que el lector llegue a sus personales conclusiones. Eso sí, se echa de menos un sumario a modo de índice analítico que facilite al lector seguir los temas, ya que este libro una vez conocido está llamado a ser de consulta permanente.

II

Antes de entrar en materia el autor empieza aclarando la confusión generalizada entre Estado y patria, al expresar que parte del «hecho de que el Estado no pueda tener existencia si no posee el dominio de la soberanía sobre su territorio y sus ciudadanos, y en el sentimiento patriótico juega un papel muy importante la necesidad, y por tanto el deseo de que la patria sea independiente» (pág. 9). También explica las diferencias entre país, nación y los términos mencionados, del mismo modo que resalta la distinción que hay entre Estado y gobierno. «El Estado es el aparato permanente del poder público... El gobierno es sólo el administrador del Estado...» (Pág. 16-17). Es en *El Príncipe*, de Nicolás Maquiavelo, donde aparece por primera vez la palabra Estado referida a la organización política de una sociedad.

Bosch expone las condiciones de los Estados anómalos, y abre su estudio con el desarrollo del Estado en Mesopotamia, como se dijo antes. Analiza sus ciudades Estado, continúa con Egipto, Grecia, en la que señala las distinciones del Estado ateniense con el espartano; el Imperio Romano, en sus modalidades de Occidente y Oriente, y llama la atención el papel de la esclavitud en todo el proceso. De ahí su afirmación de que «El Estado apareció en la Historia cuando en la sociedad se formó una clase que apresaba y compraba hombres y los sometía a su poder en calidad de esclavos.» (Pág. 75).

Las transformaciones que se verificaron en el Estado romano fueron muy importantes, especialmente en el papel del emperador tanto en el de Occidente como en el de Oriente, y se destaca el hecho de que el poder del emperador, aparte de lo institucional, se basaba también un una ideología religiosa. Diocleciano, por ejemplo, era considerado hijo de Júpiter, padre de todos los dioses en la mitología romana. Fue el emperador Constatino el que ordenó en el año 313 el cese de la persecución de los cristianos luego

de adherir a esa doctrina. Desde tiempos inmemoriales la religión ha sido eficaz instrumento del Estado en la conducción de la sociedad, lo que se advertirá en los Estados visigodo, feudal, árabe y en los de la época prehispánica del Nuevo Mundo: el maya, el azteca y el incaico, así como en la mayoría de los Estados de los siglos siguientes. Además de lo religioso, «El instrumento fundamental, básico, de un Estado... es el ejército...» (pág. 86), afirma Bosch, para luego observar que sin una eficiente recaudación de impuestos no puede conservarse el Estado.

III

Dedica varios capítulos a la presencia árabe en la antigua Hispania, donde llegaron en el 711 y permanecieron hasta 1492. Al territorio se le llamó Al-Ándalus, cuya capital fue Córdoba; pasó a ser uno de los grandes gobiernos en que se organizó el Imperio árabe , hasta el punto de que en el 929 el emirato cordobés ascendió a califato, aún siendo parte del imprio, y Al-Ándalus se convirtió en un Estado soberano. Fue el matrimonio de Fernando e Isabel en octubre de 1474 el que echó las bases para que se creara el Estado español, en el cual jugó un papel político-religioso importante la Inquisición, pues aunque encubierta con manto religioso cumplía funciones políticas, como la de perseguir y expulsar a los judíos. El impacto que el descubrimiento de América significó para el Estado español y la vida europea en general, ocupa un lugar de preferencia en ese período, especialmente el influjo de las riquezas de las Indias en el desarrollo del capitalismo mercantil.

Las culturas de la América prehispánica son abordadas en profundidad. Luego de resaltar las obras monumentales (palacios reales, pirámides y templos) que asombraron a los conquistadores españoles, el autor afirma que «en la capacidad para construir obras de gran tamaño, solidez y belleza los Estados americanos no fueron superados por los de Europa y Oriente Medio que en el II Milenio antes de la Era Cristiana se hallaban en un grado de desarrollo semejante al que estaban viviendo al comenzar el siglo XVI los pueblos de Mesoamérica, que lo mismo que aquéllos en su tiempo dominaban el arte de escribir y el de medir el tiempo». (Pág. 129). A diferencia de los mayas y aztecas, en el Imperio incaico no había esclavos ni se hacían sacrificios humanos, y da una idea del grado de organización de su burocracia el que fueran 1.331 personas por cada 10.000 los agentes directos del Inca que ejercían funciones políticas como funcionarios del Estado. El incaico no fue superado por ninguno de los Estados de la Antigüedad.

IV

En éste y en otros ensayos Bosch ha dedicado mucha tinta a explicar la condición de Estados Unidos como primer Estado moderno, capitalista, en razón de que «los primeros inmigrantes que salían de Holanda y de Inglaterra para hacer sus vidas en las costas de América del Norte lo que hacían era alejarse de las ideas y los hábitos feudales...» (Pág. 176). Así, en contraposición al juicio de historiadores estadounidenses, le confiere categoría de revolución a la guerra de independencia norteamericana

(1775-1781), porque «fue la primera que organizó el Estado capitalista, desconocido hasta entonces en la historia humana». (Pág. 192). Por ello no resulta extraño que en su declaración de 1775 los colonos expresaran que «las armas que nuestros enemigos nos han obligado a empuñar serán... usadas para la conservación de nuestras libertades, pues estamos determinados como un solo hombre a morir libres antes que a vivir en la esclavitud.» (Pág. 184).

No fue casual entonces que esa revolución influyera en la francesa, que comenzaría catorce años después del inicio de la primera y en el año (1789) en que empezaron a funcionar la Constitución y el régimen presidencialista en los Estados Unidos. De modo que la democracia formal o representativa sólo es equivalente a la ateniense en el nombre, puesto que ese tipo de organización de la sociedad es el resultado político del desarrollo capitalista, por lo que no podía operar en la Grecia esclavista de la antigüedad.

Resulta novedosa la comparación que se hace entre el Estado federal estadounidense y el federalismo de la Unión Soviética: «Los estados de la Unión norteamericana tienen una representación en el Estado; una nada más, que es el Senado, compuesto por dos senadores elegidos por los votantes de cada estado... Cada estado tiene su gobierno propio copiado del que tiene el Estado nacional, pero sus poderes están limitados por las fronteras estatales, mientras que en la Unión Soviética todas las repúblicas federadas son parte integrantes del poder del Estado soviético cuya denominación constitucional es República Socialista Federativa Soviética de Rusia.» (Pág. 258).

El artículo 80 de la Constitución soviética de 1977 aclara más las diferencias señaladas, sobre todo en lo referente al ejercicio de la soberanía: «La República federada tiene derecho a entablar relaciones con los Estados extranjeros, concertar tratados con ellos, intercambiar representantes diplomáticos y consulares y participar en la actividad de las organizaciones internacionales.» (Pág. 260). Es obvia la complejidad de los órganos de poder en la Unión Soviética, pues esas mismas tareas las realizan en Estados Unidos los políticos, la burocracia estatal y los empresarios privados. Bosch también se refiere al federalismo de la República de Weimar, nombre que después de la primera guerra mundial mantuvo Alemania durante un tiempo. Ese Estado se organizó en base a una federación de territorios llamados *Länder* que correspondían a los antiguos estados alemanes.

El ex presidente dominicano no se propuso escribir la historia de los países cuyos Estados toma como ejemplo para su ensayo, sino analizar las circunstancias en que éstos se formaron y desarrollaron. De ahí que haya temas de los que sólo llegó a esbozar los aspectos más útiles para su trabajo. Hoy se habla de mayor competencia federativa, tanto en la Unión Soviética, en la República Federal Alemana, como en la República Federal Helvética y Yugoslavia, e incluso en la España de las comunidades autónomas, que es la división territorial del país, el Partido Socialista de Cataluña (PSOE-PSC) ha puesto en debate el tema del federalismo.

V

A los Estados monárquicos que tuvo América en el siglo pasado, siete en total, se les dedica espacio importante, pero más importante aún es la explicación que se da de su existencia: la mayoría fueron copias de las europeas, y en el caso de Maximiliano de Habsburgo, en México, fue el fruto de la imposición de dos imperios, el francés y el austríaco, y del reino de Hungría. Y como no tenían sus bases en la tradición histórica y cultural americana no pudieron echar raíces, como no ha podido echarla tampoco la democracia representativa, porque ha sido instaurada siguiendo modelos foráneos, especialmente el presidencialismo de Estados Unidos. Recuérdese que Maximiliano fue instalado en 1864 en México como consecuencia de la impagable deuda externa que el país llegó a tener en 1861, unos ochenta millones de dólares.

Y hablando de deuda externa y crisis económica, viene a colación la Primera Guerra Mundial. «El alto costo de esa guerra en vidas y bienes, sobre todo los de consumo, se hizo sentir en los países que la llevaban a cabo, pero la primera manifestación política de la crisis se dio en Rusia en el mes de enero de 1917 con la sublevación de soldados del 223 regimiento de infantería de Odoév que servía en el Frente Sudoccidental». (Pág. 250). En plena guerra mundial terminaban en Rusia ocho siglos de zarismo. Se explica en detalle el proceso seguido en la toma del poder de Lenin y su práctica de estadista, así como la manera en que se organizó el Estado soviético, el primero de la historia según las ideas de Marx y Engels, «llevadas a la práctica por un partido político organizado con ese fin». (Pág. 253).

Bosch refuta el calificativo de Estado feudal que a la Rusia zarista de 1917 da Anderson, al sostener que «para esos tiempos Rusia era un país capitalista que podía ser, y sin duda lo era, atrasado en varios aspectos... pero el atraso en el desarrollo capitalista no puede ni debe confundirse con el feudalismo». (Pág. 164).

VI

Los llamados Estados Pontificios, el Estado Vaticano, el fascismo, el nazismo y la Segunda Guerra Mundial son algunos de los temas abordados en los últimos capítulos de *El Estado: sus orígenes y desarrollo*, pero llamamos la atención hacia el influjo del fascismo en la última conflagración mundial y en las capas sociales que integraron tanto el fascismo como el nazismo. «Desde el punto de vista ideológico puede decirse que la Segunda Guerra Mundial tuvo su origen, además de las causas económicas, en la creación del fascismo». (Pág. 283).

«La crisis de 1923 —explica Bosch— iba a repetirse seis años más tarde, pero esa vez no limitada a Alemania sino a todo el mundo capitalista que fue sacudido por el llamado *Gran Crack* norteamericano que se inició el último miércoles de octubre de 1929. De esa crisis iba a sacar Hitler ventajas políticas porque ella acabó sumándole el grueso de la pequeña burguesía alemana, principalmente de la capa baja pero también muchos miembros de la mediana y la alta, varios de los cuales pasaron a ser personajes importantes en la vida y en la historia del partido; pero también le sumó muchos obreros de los millones que quedaron desempleados.» (Pág. 301).

Gran acierto es concluir el ensayo con el Estado nazi, pues así como la Primera Guerra Mundial alumbró con la Revolución Rusa una nueva forma de vida en la Historia, también la Segunda Guerra Mundial dio inicio a la época en que Estados Unidos se constituyó en potencia hegemónica de Occiente, con toda su secuela de dominio económico y militar. La nueva era ha de tener un estudio aparte, y ojalá sea de la categoría de *El Estado: orígenes y desarrollo,* la obra de teoría política más importante de Juan Bosch.

Diómedes Núñez Polanco

El discreto encanto de unos recuerdos burgueses*

La primera entrega de los recuerdos de este *uomo universale* señaló tal vez una piedra miliar en la evolución del género memoriógrafo en nuestro país. Las fronteras entre literatura y realidad desaparecían en sus páginas, caleidoscópicas, errabundas, consteladas de aciertos lingüísticos e incitadoras siempre de la conformidad y la fruición de sus lectores. Pániker sabía el gran espectáculo literario ofrecido por sus textos y se recreaba, como los maestros en el arte de Cúchares, en la suerte, con despliegue fastuoso de lecturas heteróclitas, pero bien fagocitadas, con cambios de ritmo sorprendentes y continuos, con cadencias de prosa inusitadas y, en fin, con virtuosismo de mago de las letras, de las ciencias y de las artes.

Ello, naturalmente, implicaba lindar con no pocos abismos y despeñaderos, soslayados en aquella primera parte por la novedad de la presentación, e igualmente por el *streap tease* de un espíritu que, pese a su narcisismo y a la artificiosidad de su vehículo expresivo, descubría dolor y frustación en cantidad suficiente para mover no sólo la curiosidad del lector, sino también su interés y su solidaridad, pues la peripecia de Pániker era —es— la de todo un sector cualificado de su generación, la primera de la postguerra.

Sólo un genio literario a la manera de Proust o un alma roussoniana podía superar con éxito el reto que implicaría una segunda confesión personal, encabalgada sobre las lí-

* *Pániker, S:* Segunda Memoria. *Barcelona, 1988, 412 pp.*

neas de lo conocido ya por su atento lector. Y no ha sido así, claro. A pesar de los múltiples registros de las máquina estilística de este ingeniero-filósofo, de la muchas vibraciones de su sensibilidad tremante y de los numerosos trucos aprendidos en su larga travesía por todas las aguas de las letras, esta segunda derrota tiene un perfil menos airoso y atractivo que la singladura inicial. La repetición configura su contenido; el esoterismo de su lenguaje, el desconcierto, su resultado.

El bien colmado centenar de páginas con que se abre esta *Segunda Memoria* constituye ya una prueba para el lector, un tanto perdido si no cansado con el a la vez sincopado y detenido relato de las vicisitudes matrimoniales y extramatrimoniales del autor que no contento con tan meticulosa descripción volverá una y otra vez a la carga hasta convertir gran parte de su libro en una crónica sentimental de la familia Pániker... (no revelemos secreto tan limpiamente guardado) y de todas las *liaisons* entabladas con posterioridad por el autor con trepidante ritmo.

También, como en la primera parte de sus recuerdos, el autor se convierte en ésta en notario de la burguesía ilustrada catalana y, más concretamente, barcelonesa. Aunque sin intención alguna de imitar a Proust o a Mann, Pániker aspira a erigirse en fedatario de la dorada decadencia —moral y pecuniaria— de una gran parte de dicha clase, cuya capacidad de adaptación a la España democrática fue en casi todos los terrenos menor de lo que cabía presagiar de sus tímidos combates en pro de ella durante la larga etapa del franquismo. La pintura de Pániker resulta aquí muy vívida y colorista, pero también un poco cansina por reiterativo y endogámico de sus rasgos. Con todo, quien en el siglo XXI se sienta atraído por la España de los últimos decenios encontrará en la descripción de la Cataluña de la época debida a Pániker un retablo bien dibujado de sus modos y costumbres, con especial referencia a los literarios, y dento de ellos, unas muy jugosas pinceladas acerca de los círculos editoriales, tan descuidados a la hora de enjuiciar y valorar el mundo del libro.

Pero si el futuro historiador o analista se encontrará harto recompensado, no sucederá lo mismo, por desgracia, con sus lectores de la hora presente que hallarán el cuadro muy limitado en humanidad y espacio. Cataluña, Barcelona, es algo más que la zona del Ensanche y de Pedralbes (¡Ay, angustias urbanísticas del autor, tan preocupado por su torre...!) Y, no obstante todas las volatinerías dialécticas de Pániker, su clase fue uno de los grandes pilares sobre los que se alzó el franquismo y en lo que se basó el desarrollo del único capitalismo español hasta entonces visto, salvaje por lo demás (epopeya de los inmigrantes andaluces, aragoneses, extremeños, murcianos).

Quizá la mala conciencia de sus miembros explique la obsesión viajera que arrebató a la mayor parte de ellos. El autor, capitalista arruinado, lírico y lúdico, realizó igualmente incontables viajes de trabajo y de placer por el ancho mundo: Norteamérica, el cono sur del Nuevo Continente, India —a la búsqueda de la identidad perdida— Inglaterra, Italia, Francia... Paisajes y figuras de dichas tierras hallan en él un observador extramadamente perspicaz, con elegías y endechas muy bien condimentadas y entreveradas, lo que hace desprender de ellas un tufillo en exceso literario, que no deja de poner en guardia al lector, si no acerca de su exactitud, sí de la autenticidad del talante con que Pániker se enfrenta con la humanidad doliente y gozosa.

La política no podía faltar en estas memorias, penosamente arrastradas en su desembocadura hasta alcanzar casi el medio millar de páginas. La política y los políticos. De la dictadura a la democracia. Aunque el autor es muy cauteloso en este campo pese a la apariencia desenfadada de su relato, unos y otra son metidos en el mismo saco; naturalmente, con los debidos distingos y salvedades. Como sucede con los hombres de letras recortados sobre las páginas de *Segunda memoria,* también los políticos que hormiguean en su texto son enjuiciados según el método enfático-elusivo. Aquellos destacados por la simpatía del autor merecen una semblanza bien acabada; mientras que de los más alejados de sus preferencias y gustos o bien se trazan con rasgos difuminados, siempre que gocen de audiencia en los medios creadores de la opinión pública —así sucede, y haremos un *totum revolutum* de política y literatura, con Jesús Aguirre, J. M. Areilza, Berlanga, Carlos Barral, Narcís Serra, Miquel Siguán, Carlos Ferrer, Manuel Vázquez Montalbán, Salvador Espriu...—; o bien sometidos a la técnica del aguafuerte si pertenecen ya más al pasado que al porvenir— López Bravo (insuperable su flash con J. Pla), López Rodó, Fraga, Dionisio Ridruejo...; con excepciones muy peraltadas, como, por ejemplo, la de Alberto Ullastres o la de Manuel Díez Alegría. En todo momento, Pániker semeja guardar un importante material para ocasión más oportuna; quizá para cuando los tiempos estén más propicios en orden a acometer una galería de grandes contemporáneos, si bien los mimbres aportados son de innegable calidad para aproximarnos a la España del tardofranquismo, de la transición y del socialismo.

Sería infligir un agravio innecesario al autor si se pretendiera ir a la husma de mensajes en un libro que, sin renunciar nunca a la trascendencia, sí demuestra una devoción inquebrantable por el individualismo más radical y por la insolidaridad última de todos los destinos humanos. Aún así, este impersistente seguidor de todas las luces mistéricas —de Oriente y Occidente— no tomará a mal el que su apresurado glosador haya extraído de esta fotografía velada de su madurez —todavía tendrá que recorrer más mares y cielos— la conclusión de que su nueva religión radica en el retroprogreso, tan agudamente analizado, por otra parte, por su pluma en un muy notable ensayo. No nos encandilemos demasiado con el porvenir. Si no en el interior del hombre, al menos sí en sus creencias y costumbres de otros tiempos y civilizaciones habita gran parte de la verdad y de la felicidad que pueda allegarse en este mundo sublunar.

José Manuel Cuenca Toribio

Saul Yurkievich: *Julio Cortázar: al calor de tu sombra**

Publicados originariamente en revistas especializadas y en libros —*La confabulación con la palabra,* Madrid, Taurus, 1978 y *A través de la trama,* Barcelona, Muchnik Editores, 1984—, el conjunto de los ensayos aquí reunidos examinan la literatura de Julio Cortázar. Textos motivados por la admiración y el regocijo, desbrozan la obra modélica que para Yurkievich, como para muchos de sus contemporáneos, constituye un verdadero «festín literario».

Estos ensayos de crítica cómplice y aun mimética, llaman la atención de los críticos porque pese a ello su autor logra el distanciamiento suficiente como para valorar, explicar e interpretar felizmente los textos de Cortázar. Creo no equivocarme al advertir que Saúl Yurkievich ha llevado a cabo una hazaña crítica: unir lucidez al gozo, acometer la siempre fascinante tarea de interpretar el texto sin dejar de participar en él. Ser un adepto y al mismo tiempo un crítico. Construir estos ensayos en los que efectivamente consigue unir humor e inventiva a su reflexión.

Así, en el primero, *Julio Cortázar, al unísono y al dísono,* encuentro la recreación de algunas de las principales inflexiones del pensamiento de Cortázar o, mejor, de su visión en el arte, la escritura, el cuento, la novela, lo fantástico, el tiempo, el erotismo.

En *El juego imaginativo; fantasía intermediaria y espacio potencial,* son las *Historias de cronopios y de famas* las que el crítico somete a examen: su excepcionalidad, su filiación genérica, en la que intervienen la parodia, el pastiche, la razón poética, como su proximidad a lo legendario y su aptitud simbólica.

Antesala de *Rayuela,* metáfora de la rebelión y el rechazo del orden establecido, de los estereotipos, reglas, del consenso social que anula la potencialidad imaginativa y poética de las conductas, son para Yurkievich una auténtica partida existencial que se vale del juego literario. Es así como se conforman en «jugarreta retórica y jugada metafísica», genéricamente abiertas a «...una cierta longitud de onda, (...) la variabilidad combinatoria, conexiones y compatibilidades fuera de lo común (...)», que permiten finalmente la arremetida de la imaginación figuradora de lo caótico, informe, entrañable. Penetradas de rasgos costumbristas y giros lingüísticos rioplatenses, estas historias se encarnan en los chaplinescos cronopios y las ingenuas esperanzas, como en los famas carentes de fantasía, que así se vuelven paradigmáticos, fieles indicadores de comportamientos sociales diversos.

* *Saúl Yurkievich:* Julio Cortázar: al calor de tu sombra, *Buenos Aires, Ed. Legasa, 1987.*

Menos leídas que sus novelas y cuentos, en esta *Historias...* germina todo el universo ficcional de Cortázar. Lo costumbrista y lo prodigioso, el antiutilitarismo y la crítica demoledora, a través del humorismo, de la gran costumbre social y su poder cosificador. Los seres de su bestiario, representación pulsional conformadora de su imaginación zoomórfica, habitan el mundo familiar, tal y como lo harán en sus creaciones posteriores.

En el siguiente ensayo, *Salir a lo abierto,* Yurkievich traza el itinerario de Cortázar, su relación con la literatura, su inicial filiación «literaria», propia de la generación del 40, con sus intentos de refractar la experiencia a paradigmas ideales. Nos recuerda su condición de traductor de Poe, Giono, Yourcenar, Keats, Chesterton, Defoe, Gide. Y luego, su largo y definitivo exilio en París, desde donde emite ya su primer libro de cuentos. Su concepción del cuento como autogénesis que se apoya en la mímesis del realismo psicológico para introducirle las sutiles grietas, por donde irrumpe la perturbación fantástica. La cuentística de Cortázar es su obra vertebral, opina Yurkievich, su «literatura literaria», pues propone un modelo de cuento artístico, celoso de sus preceptivas, riguroso, cuidado.

En cambio, los micro-relatos de los *libros almanaques* se ordenan en una miscelánea que escapa a la determinación genérica, en tanto sus novelas se disponen como mosaicos simultaneístas. La configuración heterotópica del *collage* las gobierna, permitiendo que los materiales más diversos se integren en ellas.

En *Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica,* valora el acervo universal del que se nutre la imaginación borgeana, como el sistema figurativo del realismo psicológico con su apelación a la contigüidad de texto y extra-texto en Cortázar. Opone lo tradicional, el estilo noble, la visión arcaizante, la distancia definitiva con la mímesis realista en Borges, a las figuraciones de Cortázar. Próximas a una fenomenología de la percepción o una dramaturgia perceptiva, propensas a lo teratológico y hasta a lo parapsicológico, pondera su índole excentrada en relación a la conciencia.

También las novelas reciben una detenida consideración: el juego, el humor y el amor en *Rayuela* («Eros ludens»), su composición integradora de los diferentes fragmentos de discursos confrontados («El collage literario: genealogía de *Rayuela*»). El *collage,* procedimiento consagrado por la vanguardia francesa y anglosajona, utilizado en la poesía hispanoamericana por Huidobro y Vallejo *(Altazor, Trilce)* implantado definitivamente por T. S. Eliot y Joyce *(The Waste Land, Ulysses)* en la narrativa, goza de una discreta aplicación en *El señor presidente,* de Miguel Ángel Asturias, para convertirse en paradigmático en *Rayuela.*

Esta adscripción genérica permite establecer de manera global el procedimiento que guía la elaboración novelística del escritor argentino: *Los premios* es el esbozo inicial, y *62, Modelo para armar,* su secuela. *(62, Modelo para armat enigmas que desarman).* La teoría de la figura y el puzzle organizan las tramas en las que invariablemente surge la propuesta de mutación del *homo sapiens* en una especie capaz de una mayor humanidad. Su carácter de antinovelas conforma su andadura desestructuradora del realismo psicológico del que partieron.

El resultado no es sino la fusión de dos sistemas literarios tradicionalmente opuestos: el realismo psicológico y el relato de fantasía. La mímesis y el mito inauguran su

difícil convivencia que se prolonga en *Libro de Manuel*, donde se entrecruzan, en un diálogo entre el compromiso político y la escritura libérrima. *(Los tanteos mánticos).*

Estas precisiones convierten a *Julio Cortázar, al calor de tu sombra* en un libro estimable. En el ensayo que da el nombre al conjunto, Saúl Yurkievich despliega sus recuerdos personales del París de Cortázar, que compartiera con sus amigos y discípulos, al tiempo que reconstruye, una vez más, la trayectoria literaria del escritor que se le aparece como el principal forjador de la modernidad narrativa hispanoamericana.

Enriqueta Morillas

El territorio, nombrado

Hace ya casi cinco años que recibí un libro de un poeta para mí desconocido, Álvaro Valverde. Recuerdo su horrible portada verde (un verde distinto al verde brillante del último Valverde de Hiperión). Debo reconocer que no me inspiraban grandes pasiones muchos de aquellos libros que recibía. Sin embargo, el de Álvaro Valverde me llamó la atención desde el principio, quizá porque se trataba de un placentino como yo y siempre he pensado, no sé por qué, que Plasencia tiene que ser una buena tierra de poetas. Se llamaba el libro *Territorio* y lo leí con cuidado; luego hice lo que sólo en contadísimas ocasiones he hecho en mi vida: escribí una tarjeta al autor felicitándole por su obra.

Por ahora los dos discursos de Álvaro Valverde se llaman *Territorio* y *Las aguas detenidas.* De *Territorio* ya he dicho la sorpresa que me causó. Había en él cosas de sumo interés. Aunque se trataba de un libro aún vacilante, dejaba traslucir una voluntad de estilo rigurosa, una firme decisión de definir un territorio poético. De ahí que el título del libro fuera en ese sentido augural. Y efectivamente el territorio poético iba a ser descubierto, explorado, nombrado, gozado y padecido en su segundo libro, *Las aguas detenidas.*

Yo creo que Álvaro Valverde ha iniciado con buen pie su tránsito por este mundo de la poesía. Por dos razones: primera, porque ha logrado identificar muy prontamente su *territorio poético;* y segunda, porque en el oleaje de los movimientos o agrupamientos generacionales su barca mantiene una buena línea de flotación.

No me voy a ocupar de esta segunda vertiente. Supongo que todo el que hable ahora de Álvaro Valverde se acogerá a la protección selectiva que José Luis García Martín le ha brindado en su libro *La generación de los ochenta.* Álvaro está dentro de este libro y de esa generación. Lo único bueno, o lo mejor, de tal bautizo es que los críticos a partir de ahora se tropezarán inevitablemente con el nombre de Álvaro Valverde cuando quieran hablar de la poesía de hoy. A los que quieran conocer esta orilla de Valverde les recomiendo que lean el libro de García Martín.

Pero yo no deseo meterme en esos berengenales. Pretendo simplemente transcribir una breves notas de lectura de *Las aguas detenidas*, transmitir el gozo que me ha producido este libro de poemas.

En primer lugar hablaré del título. Una vez descubierto el territorio, había que nombrarlo. Valverde lo ha heho con el rótulo de *Las aguas detenidas.* A pesar de ser una bella expresión, no sé si es la más afortunada para designar un espacio en el que las aguas no me parecen las protagonistas.

Los que somos de Plasencia conocemos bien el territorio físico, sabemos de las piedras de los palacios y del leve sol sobre la cinta del Jerte. ¿Cómo ha nombrado Álvaro Valverde ese ámbito en su poesía, ese «paraíso descrito en la página ilesa»? Pensemos en un cuadro impresionista. Álvaro habla de arcos, balcones coloniales, magnolios, cenadores, cerezos, limos, oquedales, malezas, gargantas, moras, cañas, ortigas, mimbres, tabaco, toronjas, senderos, naranjos, bosques, sombras, colinas, musgo, arándanos, orillas, jazmines, viñas. Esa es precisamente nuestra naturaleza, realizada a golpe de pincelada evocadora.

Sin embargo, da igual conocer o no estos lugares. Lo que Valverde nos ofrece es su propio paraíso, que ya no es la realidad geográfica que nos circunda, sino una realidad poética, por tanto irrepetible. La poesía es siempre una aventura, en el sentido de que es el descubrimiento de algo que sólo cobra su verdadero sentido cuando es nombrado. Yo tengo preferencia por este tipo de poesía en la que el poeta juega a demiurgo, despliega su poder creador sobre un espacio y le da realidad poética. De ahí mi admiración sin límites por un libro como *Anábasis* de Saint-John Perse, en el que el poeta se hace cronista de un universo impenetrable y secreto que él va creando al mismo tiempo que lo relata. En el libro de Valverde hay esta ambición de acotar un espacio y marcarlo, como se marca a una res.

Lo primero que llama la atención en este libro es su estatismo, una especie de parón de la Historia, una paradójica sensación de corriente detenida, de tiempo inmóvil a partir del cual precisamente se vive el paso del tiempo como amenaza y como condena.

Lo que estoy queriendo decir con este asedio arbitrario al texto de Valverde es que, efectivamente, el poeta nombra, pero lo hace desde la mirada. Si hubiera que encontrar aquí al protagonista del libro éste no podría ser otro más que la mirada. Quien haya redactado la nota de la contraportada del libro de Valverde, sabe lo que se hace porque ciertamente está ofreciendo las claves de su poesía.

La mirada es en *Las aguas detenidas* la piedra filosofal, el punto de vista estético («una clara visión», según se repite en el primer poema). El propio término aparece en numerosas ocasiones a lo largo del texto, como para que no olvidemos que hay un ojo

poderoso y sagaz que recorre el paraíso, pero lo hace con una lentitud que parecería anular el tiempo del recorrido. Valverde lo dice en estos versos que son quizás los mejores del libro: «Hasta la noche vuelve en el aroma/ el respirar lentísimo del agua/ y nuestra leve vida vuelve acaso/ siquiera sostenida en ese instante» (Me he permitido suprimir el último verso que dice: «para evocar olvidos». Los poetas podemos permitirnos manipular a los otros poetas).

La mirada («se detiene a contemplar la cicatriz de los cercados», dice el poeta) traza, pues, una travesía; pero no es una mirada simplemente observadora; va acompañada de un pálpito de nostalgia; es una mirada que dura un «instante poético»; una mirada definitiva que procede de la memoria. Y es que toda poesía intimista, o como quiera llamarse, está escrita a través de la memoria, y ésta de Álvaro Valverde no es una excepción a la regla.

En realidad la poesía que entendemos por lírica (un concepto sumamente amplio) se apoya en dos pilares clásicos, que son la memoria y el tiempo, y hoy por hoy Valverde es un poeta clásico que se sigue moviendo en esas dos claves. No hay nada revolucionario en su expresión poética, ninguna ruptura irrecuperable, pero su libro es un todo sin fisuras, hermosamente granítico (¿cómo decir que al mismo tiempo es poroso y transparente?), una «historia» cerrada y redonda como pueda serlo la sucesión de las cuatro estaciones del año.

Las aguas detenidas es un libro extremadamente maduro. Con ello quiero decir que el poeta demuestra ser dueño y maestro de sus recursos y que no está dispuesto al menor traspiés. No quiere transitar por zonas que amenacen peligro por ruina, pantano o abismo. Su palabra poética es sólida, como su metáfora, segura, sin vacilación ni duda. Pero también sin riesgo y eso puede ser un problema. No hay, por decirlo así, extremosidades; a Valverde le gusta, curiosamente, mostrar esa seguridad para moverse por el territorio de lo incierto, de la levedad temporal, con la sensación del «paso de las aves», con el método de la ambigüedad, la sombra difuminada, a veces el sabio equívoco; en cuanto se le escapa una definición excesiva la contrarresta inmediatamente con una concepto antonímico.

Este clasicismo, en alguna ocasión teñido de decidido barroquismo o incluso de gongorismo (el comienzo del poema II), aproxima la poesía de Valverde a alguno de los más nombrados exponentes del grupo del 50, quizá Claudio Rodríguez o Brines, si bien percibo asimismo huellas de un Gimferrer o un Colinas. Deseo simplemente señalar el carácter *naturalista* de este libro, en el sentido de que lo conceptual y lo livianamente sentimental se produce a través de imágenes de la Naturaleza; el pensamiento puro está ausente y las pasiones humanas quedan soterradas bajo la fuerza de un equilibrio que no es sino una necesidad de conocimiento y nombradía, de paz y comprensión. Hasta el propio deslumbramiento de la Naturaleza es compensado por una voz poética que no quiere entusiasmarse sino sólo «ver» y decir con suavidad, sin estridencias, estéticamente. Se diría que Valverde daría su vida por la exactitud de una bella expresión poética.

«La casa está en silencio, el mundo en calma». Este verso de Wallace Stevens le sirve a Álvaro Valverde como consagración de su paisaje interno y externo. Nada debe ser

bruscamente alterado. Hay que dejar el campo a la «mirada de sosiego» que el poeta despliega con prudencia y profundidad a lo largo de los veinte poemas del libro.

El territorio está así descrito en su primera fase. Álvaro puede estar tranquilo con este libro. Pero sólo relativamente tranquilo porque él sabe tan bien como cualquiera de nosotros que los territorios se hallan permanentemente amenazados. Amenazados sobre todo por las palabras. «Pues —como dijo Eliot— las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado. Y las palabras del próximo año esperan otra voz.»

José Antonio Gabriel y Galán

Juan Benet a la luz de Cervantes

La creación narrativa de Juan Benet, realizada en la crónica sin aparente fondo ni límites que es Región, se aclara poderosamente con cada nueva obra como prueban los tres volúmenes que hasta ahora ha dado de *Herrumbrosas lanzas*[1]. Hay en este este texto y en el mapa que lo acompaña, una múltiple percepción de la guerra como suceso que fue y como experiencia para el lector. Así como el mapa nos refiere a lo geográfico, y se contrapone al mapa imaginado que todos los lectores ya habíamos trazado en nuestras previas lecturas, el texto en sí nos refiere lo histórico y aquí tenemos que contar con otro documento que se reclama desde la lectura de *Herrumbrosas lanzas* y con el que está relacionado por yuxtaposición. Se trata del conciso ensayo *Qué fue la guerra civil;* la relación entre ambos es necesaria porque desde el texto de la crónica se busca la historia por medio de los datos reales que emparentan la ficción con la realidad[2]. La crónica en uno de sus extremos se une a la historia, en el otro a la leyenda y al mito. En la crónica se ve al mismo tiempo lo histórico y lo ficticio, lo real y lo posible, lo científico y lo artístico. En la historia se ve sólo lo científico, en el mito, lo artístico y lo intuido. En el espectro total se ve la complejidad de la experiencia, donde se mezclan la fuerza de lo posible en el sentido aristotélico, y la fuerza de lo científico, en el sentido del pragmatismo. Las yuxtaposiciones de todos estos da-

[1] *Juan Benet,* Herrumbrosas lanzas, *3 vols. (Madrid: Alfaguara, 1983, 1985 y 1986 respectivamente, libros I-XII).*

[2] *Juan Benet,* ¿Qué fue la Guerra Civil? *(Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976).*

tos son sólo posibles en el plano artístico, pero la comprensión del conjunto se da en el plano lógico inteligente. Hay así una dialéctica de naturaleza irónica que da dinamismo y tensión a la obra de Benet, y que vamos a contemplar aquí desde la luz que arroja el primer gran experimentador de la narración que es el Cervantes del *Quijote*.

Las observaciones sobre la narración benetiana que acabamos de formular se refieren con preferencia a su última obra, pero estos resortes están presentes en la totalidad del trabajo. Es importante recordar que en él hay una compleja red de acontecimientos que se encabalgan, se transforman se interrelacionan y constituyen una aproximación a la experiencia muy real pero muy difícil de descifrar porque somos forzados a inteligirla yendo más allá de nuestra respuesta mecánica ante la experiencia cotidiana. Para tener una visión clara de la obra Benet, el lector ha de realizar conscientemente (de manera reflexiva), los actos de selección, síntesis, catalogación, implicitación y finalmente descodificación que realiza ante los hechos mínimos de la existencia real. En este sentido los estudios de Heidegger sobre la génesis de la lengua pueden esclarecer la creación de Benet[3]. La palabra narrativa plana, mimética, con una interpretación de la experiencia ya dada, no basta. Benet no nos va a dar ni palabras ni segmentos de narración con un contenido ya preciso, pero nos va a dar todos los datos para que el contenido pueda salir a la luz. La palabra sugiere lo que no se dice, como ha explicado Gadamer, pero está allí, en un silencio lleno de tensiones[4].

Para Benet es esencial la distinción entre la comprensión científica de los datos verificables, y la comunión artística con esos datos cuando no son verificables por medio de la lógica. Mientras que la experiencia científica procede por medio de análisis, la experiencia artística procede por medio de intuiciones y síntesis[5]. Esta última es de naturaleza metafórica y, al proceder por síntesis de elementos dispares entre sí pero dialogantes a un nivel que supera al de la lógica, fuerza la participación interpretativa del lector.

En este nivel que proyecta la metáfora más allá del puro tropos lingüístico para convertirla en un modo de relacionarse con la experiencia y conocer, encontramos un parentesco de raíz entre la ironía y la metáfora, como vías de conocimiento que más que definir, inducen. Son ambos métodos impulsos a llenar un silencio provocado por la síntesis que reclama una yuxtaposición o una serie de yuxtaposiciones de elementos dispares pero entre sí dialogantes. Cuando Bajtín define la novela polifónica[6], lo hace precisamente en función de esa capacidad de que las diversas voces con que se fabrica el texto dialoguen entre sí, a su vez, fuercen al lector a formular una posición personal ante el texto. En la disparidad de los elementos que proporcionan una visión abierta del texto está la fuerza de la ironía. Este impulso tiene su origen, según Bajtín, en la faceta carnavalesca de la experiencia humana. Cuando el crítico ruso se refiere a las

[3] *Cf. Martin Heidegger, «A dialogue on language» en* On the way to language *(New York: Harper and Row, 1971), p. 44 y ss.*

[4] *Cf. Hans G. Gadamer, «Man and Language» en* Philosophical hermeneutics, *trad. al inglés y edición de David E. Linge (Berkeley: Unversity of California Press, 1976), p. 67 y ss.*

[5] *Cf. Juan Benet, «Prólogo»* Las palmeras salvajes *por William Faulkner (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 7-16.*

[6] *Cf. Mikhail Bakhtin,* Problems of Dostoevsky's Poetics, *ed. y trad. al inglés por Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 65-69.*

primeras manifestaciones literarias de este impulso, habla de los diálogos platónicos. Dos de ellos, *Apología* y *Phaedro* resultan particularmente ejemplares porque en su contenido se manifiesta el método socrático irónico en la anacrisis o «provocación de la palabra por la palabra», y al mismo tiempo por la propia situación en la que se producen los diálogos tal como Platón los escribe: el primero es el juicio y el segundo es la muerte de Sócrates: «En las dos situaciones hay una tendencia a crear la situación extraordinaria», dice Batjín, «la que limpia al mundo de todo automatismo y objetividad, la que fuerza a las personas a revelar las capas más profundas de su personalidad y su pensamiento».[7]

En efecto, en la yuxtaposición irónica de palabras y de situaciones se pone de manifiesto un instrumento artístico óptimo cuyo primer gran utilizador fue Cervantes. Su hallazgo inefable fue éste de no renunciar a nada de lo que la cultura, la tradición y la vida ofrecían, para que en el choque de lo viejo y lo nuevo, lo real y lo imaginado, lo histórico y lo fingido, muriera y renaciera constantemente el arte, y surgieran interminables, las reacciones del lector. Esto lo vio con claridad Dostoyewski, óptimo lector del *Quijote:* «No hay nada en el mundo más profundo y más potente que esa obra. Es la definitiva y suprema palabra jamás formulada por el entendimiento humano, es la más amarga ironía que un hombre puede expresar»[8]. Esta comprensión se incorpora a la obra de Dostoyewski para hacer crecer el género que es la novela. Otro lector penetrante de Cervantes es William Faulkner quien cuenta con la base del novelista español para empujar también el género hacia adelante: «Ya todo ha sido dicho antes y no es suficiente decirlo tan bien como ya ha sido dicho»[9]. Benet es otro buen lector que tratará de arrojar más luz, luz nueva en panoramas que son siempre los mismos y siempre son cambiantes.

Ortega y Gasset es uno de los primeros observadores de la profundidad del *Quijote.* Él también definió la diferencia entre el arte y la mera representación mimética de la realidad. El arte ofrece la experiencia que no tiene por qué coincidir con la respuesta mecánica a la vida. El arte nuevo, dice Ortega, deja perplejo al que lo contempla, lo fuerza a explorar los resortes de la respuesta ante la vida[10]. Todo arte nuevo, toda nueva exploración en la novela, bien sea de Cervantes, de Dostoyewski, de Faulkner o de Benet participa de la ironía. Ya la señaló, desde luego, Ortega como un medio eminentemente elástico que utilizará constantemente ese arte nuevo que él llama «deshumanizado» pero que es realmente una magnífica manifestación de lo humano.

Vicente Gaos propone la ironía como la auténtica médula del *Quijote,* y se refiere al lento reconocimiento de este aspecto de la obra, ofuscados los lectores por los niveles más superficiales con los se contentaban sus interpretaciones: «Parece mentira que muchos críticos hayan dejado de percibir no ya la ironía encubierta de tantos pasajes

[7] *Bakhtin, p. 111 (traducción mía).*

[8] *Bakhtin, p. 128.*

[9] *William Faulkner,* Lion in the garden, *citado por Gary Lee Stonum,* Faulkner's Career. An Internal Literary History *(Ithaca: Cornell Univesity Press, 1979) p. 196.*

[10] *José Ortega y Gasset,* La deshumanización del arte, Obras completas, *vol III (Madrid: Revista de Occidente, 1969), p. 363.*

del *Quijote*, sino aun la ironía paladina de algunos de ellos que tomaron al pie de la letra»[11]. Como veremos más adelante, es sin duda en este primer nivel semántico donde se diferencian Cervantes y Benet, pero en las entrañas de los textos palpita un parentesco: el estímulo (o el desafío) que siente el lector ante un texto abierto y provocativo, un texto que va pidiendo guerra. «La ironía universal de este libro», puntualiza Gaos, «se extiende a todo, incluso a su modo de composición; el *Quijote* es un libro escrito con técnica irónica. Por lo mismo que Cervantes no concluye nada, se presta a que el lector saque por su cuenta toda clase de conclusiones».[12].

Aquí, precisamente, se acerca Benet a Cervantes. En el texto cervantino bien los personajes bien la propia narración expresan ideas encontradas, el sentido permanece abierto. E. C. Riley en su estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes señala que «El autor del *Quijote* perseguía ese justo medio que todo el mundo ha reconocido en sus obras pero al mismo tiempo trataba de juntar esos opuestos en un todo artístico "formando de contrarios igual tela" ...Este uso de la antítesis es esencial no sólo a su estilo, sino también a toda la técnica constructiva del *Quijote*»[13]. En puridad estamos aquí ante uno de los métodos que utiliza también Benet.

Ciriaco Morón al estudiar el pensamiento de Cervantes, reflexiona sobre la visión del mundo que se refleja en estas antítesis para preguntarse si hay una serie de respuestas posibles ante la totalidad del texto. La apertura de posibilidades representa una certera visión total que el arte excepcional logra, acercándolo a la vida. Dice Morón Arroyo: «Cervantes realizó literariamente la misma experiencia que un día condujo a los filósofos a proclamar los derechos del individuo como principio básico de toda la política por encima de raza o religión. La fuerza de la realización artística junto a la falta de clara afirmación filosófica, da a Cervantes esa ambigüedad y reticencia tan típicas suyas cuando toca los problemas de gobierno»[14]. Los problemas son, en realidad, de toda índole y abarcan la totalidad de la existencia y su reflejo en el arte.

Pero si no hay respuesta ¿podrá darla el lector? ¿entrará esta obra, como también la de Benet, en el terreno de la total ambigüedad, de la ironía que Wayne Booth define como abierta, infinita e inestable?, Morón estima que la visión total de Cervantes como persona, de su obra y de su tiempo, proporcionan una respuesta al lector. Creo que el juicio de este crítico realmente provee una explicación a lo que Hegel considera el Ironista Supremo. Dice Booth al analizar este tipo de ironía: «The ironist of infinities suggests that there is after a Supreme Ironist, truth itself standing in his temple above us, observing all authors and readers in their comic, or pathetic, or tragic efforts to climb and join him; but meanings are finally corvert. But booth the efforts to understand and the particular approximations, inadequate as they are, will be worth while: the values are stable»[15]. Esta verdad latente que envuelve la obra se percibe en

[11] *Vicente Gaos,* Cervantes, novelista, dramaturgo, poeta *(Barcelona: Planeta, 1979), p. 18.*

[12] *Gaos, p. 79.*

[13] *E. C. Riley,* Teoría de la novela en Cervantes *(Madrid: Taurus, 1966), p. 59-60.*

[14] *Ciriaco Morón Arroyo,* Nuevas meditaciones del Quijote *(Madrid: Gredos, 1976), p. 144.*

[15] *«El ironista de infinidades sugiere que después de todo existe un Ironista Supremo, la verdad pura que nos dirige desde su templo, observando a todos los autores y lectores y sus esfuerzos cómicos, patéticos o trágicos,*

efecto, como señala Morón Arroyo al tener en cuenta la obra y todo lo que en ella alienta: la vida del autor, sus aspiraciones, toda la circunstancia desde la que se proyecta esa obra. Cervantes es un «profesional» de las letras en constante experimentación con su oficio» y es también un ser humano en un momento de plenitud moral y madurez vital: «En Cervantes debió darse una lucha muy profunda entre sus aspiraciones de soldado y la vocación intelectual que le hizo el genial escritor que fue» [16]. Este gran conflicto, la lucha en su propia vida, la búsqueda de un armonía entre su pensamiento y el trato que recibió de la vida, quizás el conflicto entre su formación escolástica y humanista y la experiencia de lo cotidiano, sólo puede expresarse con veracidad de forma irónica: «Cervantes reflexionó sobre sus experiencias personales interpretándolas desde su lado reproducible por todos, es decir, desde su lado universal» [17]. Aquí encontramos de nuevo gran relación entre Benet y Cervantes, no porque Cervantes quisiera ser militar y escritor y Benet sea científico y artista, que esto ya es algo, sino porque la obra de los dos escritores refleja de forma abierta una vena de la experiencia humana. Morón califica el *Quijote* como una auténtica obra de compromiso al revelar situaciones y dejar resolver al lector; Benet que comienza su carrera literaria en plena etapa del socialrealismo y del arte comprometido, se ve asediado por todos lados por la acusación de evasionismo y esteticismo. No obstante el camino estético, qué duda cabe, que él señala tiene como materia observable la vida, la postguerra, para ser más precisos, y es una exposición/recreación de los entresijos más ocultos de esa época, la solicitud de una respuesta que salta del texto polifónico a la conciencia del lector. Por eso Benet se queja con amargura de la falta de comprensión de «los que no sangran por la misma herida» [18].

La síntesis que representa el texto con la realidad de la que sale y que en sus palabras recrea, la expresa así Morón: «Leyendo a Erasmo y a Cervantes, a Goethe y Unamuno se les encuentra como rasto común la capacidad de recoger en cada instante su pasado» [19]. Esto también se observa en Benet o en Faulkner, el aliento no ya personal sino toda un aura de circunstancias complejas en las que de una manera más o menos explícita está el propio creador, como parte de ese mundo. Esto también lo ve Gaos con relación a Cervantes, si una obra es realmente artística en ella se encerrará todo: «De las fuentes o el propósito de una obra lo que interesa no es tanto saber cuáles son sino cómo han sido tratadas artísticamente» [20]. Se puede circular del texto a la circunstancia de la que sale, pero sólo para poder contemplar mejor las reverberaciones interiores de ese texto, para comprenderlas mejor. Todo está en el libro, sí, pero se corre peligro de no poder percibirlo, de no percatarse del mecanismo que transmuta la vida en arte y el arte en vida.

por llegar a ella; pero los significados están en última instancia encubiertos. No obstante los esfuerzos por entender y las aproximaciones particulares, aunque sean inadecuados, poseen su valor: los valores son estables» Wayne C. Booth, A rhetoric of irony *(Chicago: University of Chicago Press, 1974), pág. 269. (Traducción mía).*

[16] *Morón, pp. 97-98.*

[17] *Morón, p. 106.*

[18] *Juan Benet,* La inspiración y el estilo *(Madrid: Revista de Occidente, 1966), p. 160.*

[19] *Morón, p. 144.*

[20] *Gaos, p. 25.*

Durante mucho tiempo en el *Quijote* fue considerado el plano más superficial como el auténtico y único contenido, tardó en descubrirse el impulso irónico que gobierna la obra. El primer significado de la obra es la burla de las novelas de caballería y hay que contar con él. Según Vicente Gaos «en toda obra de arte el plano superficial juega un papel, ocupa una posición y no es posible llegar a lo profundo sin pasar por la superficie»[21]. Ese primer marco referencial que nos pone con facilidad en comunicación con la obra de arte, para luego calar en sus honduras, es el que falta en Benet y el que lo aleja de Cervantes. Cervantes es un autor potencial de mayorías, pero Sansón Carrasco ve bien los niveles de profundización que ofrece la obra: pueden manosearla los niños pero el celebrarla queda reservado a los viejos. Benet comienza en ese lugar en el de las minorías, quizá confiando que cuando se haya ampliado el horizonte de las lecturas, su obra llegue a un público lector más numeroso. Podemos decir que en Benet ese primer nivel que encontramos es ya muy profundo y este cambio con respecto a la lectura tradicional nos pilla desprevenidos y no sabemos cómo procesarlo.

Pero en el *Quijote* pronto se olvida uno del primer nivel de puro entretenimiento, para intentar descifrar estética y moralmente un texto inconcluso. Observa Vicente Gaos que Cervantes ha preparado su novela jugando con el lector «como el gato con el ratón». Ese juego forma también buena parte de la teoría de la novela como nos la da Benet, teoría que como la de Cervantes, va implícita de diversas maneras en el texto de la novela. Como Cervantes, cuestiona el valor de la palabra artística para representar la experiencia. Benet cuestiona la validez de la palabra artística, crean con ella, la matan para hacerla renacer en la respuesta de los lectores, en la propia obra que crean. Hacen ambos recurso a esa infinita multiplicación de espejos que describe Ortega en su tratado del arte.[22] Examina Cervantes el arte por medio del arte, negando y construyendo constantemente ese arte. Con él analiza las experiencias en sus múltiples y cambiantes manifestaciones. En *Meditaciones del Quijote* dice Ortega que «Cervantes se halla sentado en los elíseos desde hace tres siglos y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas a que le nazca un nieto capaz de entenderle»[23]. Acaso los primeros cervantistas perspicaces hayan sido los propios novelistas y no tanto los críticos. Éstos han seguido las pistas hacia esa profundidad oculta, pistas que reconoce Gaos: «Nos señala incesantemente. Nos da tantas pistas, que no sólo nos da las verdaderas sino también las falsas. Juega con el lector, pero a la vez lo estimula, lo orienta en buena dirección»[24]. Algo parecido ocurre con Benet que nos obliga literalmente a arrancar el significado de sus obras.

Pero, nos preguntamos ahora ¿por qué esas ocultaciones? ¿por qué ese rechazo a conducir al lector? Si esto ocurriera, el texto no hablaría, la ironía no funcionaría, la polifonía no existiría, el lector no se vería obligado a formular preguntas y respuestas, a reaccionar ante el texto con la misma provisionalidad con que reacciona ante al vida. La novela no existiría como es, existiría de otra manera, todo ese fabuloso montaje

[21] *Gaos, p. 16.*

[22] *Ortega,* La deshumanización del arte, *p. 383.*

[23] *José Ortega y Gasset,* Meditaciones del Qujote, Obras completas, *vol. I (Madrid: Revista de Occidente, 1966), p. 327.*

[24] *Gaos, p. 17.*

de niveles de percepción desaparecería; ni Cervantes sería Cervantes, ni Benet sería Benet. Dice Vicente Gaos: «Si su teoría artística en vez de estar expresada vagamente, como entre renglones e indisolublemente unida a la acción novelesca y puesta en boca de sus personajes, hubiera salido a relucir de otro modo, esta teoría hubiera sido tan contraproducente como son las disgresiones morales de Mateo Alemán.» Aún hay algunas otras observaciones que nos son muy útiles para entender a Benet en el estudio de Gaos: «Si tanta necesidad sentía Cervantes de autoexplicar su creación, ¿por qué no lo hizo clara y directamente ya que no en el cuerpo del *Quijote*, donde esto no cabía hacerce, al menos en los prólogos? La respuesta sería: aparte de que los prólogos explican muchas cosas a quien los lee bien, no se trata propiamente de piezas doctrinales. Por lo demás había en Cervantes una actitud aristocrática y desdeñosa a la vez del "vulgo" y de los "pedantes" con la consiguiente desconfianza de ser bien entendido»[25].

De manera similar responde Benet a las críticas aceradas sobre su oscuridad, afirmando que él dice las cosas de la manera más clara posible, y lo dice en sus novelas, en sus ensayos, constantemente. Lo dice con claridad pero el mensaje es complejo, ya que nos saca de los reflejos habituales y al verlos objetivados en el arte los desconocemos y aparece la perplejidad.[26] Pero la obra está ahí, completa, para ser entendida. Aún hay otra reflexión de Gaos que acerca a estos dos novelistas: todo arte nuevo «trata de explicarse a sí mismo hasta el punto de llegar a ser no ya un arte sino un arte del arte»[27].

Recojamos en este punto, a manera de conclusión práctica, algunos elementos concretos en la construcción de las novelas que valdrán, o esa intención llevan, para ilustrar lo hasta aquí formulado.

Ya desde un aspecto externo *Herrumbrosas lanzas* se manifiesta como un callado homenaje a Cervantes. El título tiene que despertar un eco del *Quijote.* El hidalgo manchego que será don Quijote, conserva como signo activo de su pasado la lanza y la adarga; el resto de las armas, las defensivas, «tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón». Estas armas herrumbrosas son las que arrancadas del pasado van a dar entidad por primera vez al caballero y son también las que marcan su definitivo final liadas sobre los lomos del rucio por no atreverse don Quijote a dejarlas colgadas en los árboles. Las armas arrastran en metonimia todas las connotaciones del pasado y todos los proyectos de don Quijote. Al mismo tiempo las armas de las que se vale Cervantes para crear su nuevo género son las letras, de las armas viejas y las letras viejas sacará nuevas armas para crear nuevas letras. Otro tanto ocurre con Benet quien al utilizar las herrumbrosas lanzas, recursos al pasado como veremos enseguida, está también consiguiendo armas nuevas para su

[25] *Gaos, p. 22.*

[26] *En las palabras preliminares al volumen editado por Roberto C. Manteiga, David Herzberger y Malcolm A. Compitello,* Critical Approaches to the Writings of Juan Benet *(Hanover, New Hampshire: The University Press of New England, 1985), Juan Benet se refiere muy específicamente a este problema. Vid. también la entrevista con José A. Hernández, «Juan Benet 1976»,* MLN, *vol. 92. n°. 2 (marzo 1977), pp. 346-55. Vid. también los últimos párrafos de* La inspiración y el estilo.

[27] *Gaos, p. 27.*

novela, pero el mundo que presenta de viejos rencores y guerras civiles que no mueren ni se olvidan, son lanzas aún herrumbrosas, que persisten.

Otro nivel externo de la novela de Benet que nos remite a Cervantes es la separación en libros, aunque este aspecto no podrá ser visto en perspectiva hasta que la serie concluya. Algo que puede observarse ya como contacto es la titulación de los libros, que van casi organizados a manera de capítulos. Vicente Gaos hace también referencia a la titulación de los capítulos que dio Cervantes, como otra de las pistas provistas que sirven para guiar al lector hacia lo que sin parecer importante, por no ser portador de la acción, lo es en realidad. En Benet la titulación es una aposición más al texto para darle un aire de coherencia y orden. Esta coherencia y este orden son los principios que el lector busca e impone sobre un texto de apariencia confusa y caótica.

Pasemos ahora breve revista a la manipulación del material narrativo, para ver también en él una correspondencia con las preocupaciones cervantinas. Al comentar el título de la novela ya se ha aludido a la incorporación de lo viejo en lo nuevo, aspecto metonímico de la técnica más amplia que consiste en valerse de géneros literarios antiguos para crear los nuevos. Esta misma utilización de diferentes géneros o diferentes perspectivas del conocimiento, se muestra con gran claridad en *Herrumbrosas lanzas* como ya comenté al comienzo de estas notas. El poema épico, el romance, la crónica como mezcla de historia y vivencia, son elementos que componen la novela; hay también segmentos que se centran en la lengua literaria y en el proceso creativo de la narración oral, así como en la génesis del mito.

Historia, crónica, poema épico, narración literaria, narración oral y mito, junto a un fondo de geografía imaginaria con su representación científica, forman el conjunto de recursos narrativos con los que se construye la última noticia que tenemos de Región. Hay en el *Quijote* un antecedente de este panorama. Se plantea la novela de Cervantes el problema de la relación entre la historia y la ficción, el de la interrelación de los géneros literarios, y el de la unidad-diversidad de la novela como género considerando las narraciones en ella extrapoladas.

En la lista que hemos hecho de los elementos que yuxtapone Benet en su novela se da una coincidencia sorprendente con los problemas que plantea Cervantes. Respecto al primero, relación entre historia y ficción, reconocemos el afán de Benet de puntualizar el cariz científico de una y el artístico de la otra, como caras contrapuestas de una realidad polifacética. En Región el doctor Sebastián ha formulado refiriéndose a la guerra: los historiadores darán una versión clara pero incompleta;[28] es en realidad al arte al que compete indagar lo que no es comprobable pero es posible. Esta percepción aristotélica de la relación entre arte y vida, vale igualmente para Cervantes y para Benet. Pero Cervantes interpola partes de historia verídica, comprobable en la historia del Cautivo, y Benet yuxtapone a *Herrumbrosas lanzas* su tratado histórico *Qué fue la Guerra Civil*. Por otra parte al acercar la historia a la ficción recrea la esencia de la crónica medieval: la diferencia entre el historiador y el cronista es que mientras el primero se centra exclusivamente en sucesos históricos concretos, comprobables objetivamente y analizables, el segundo se centra en torno a sucesos imaginados, in-

[28] *Juan Benet,* Volverás a Región *(Barcelona: Destino, 1967), p. 184.*

comprobables aunque también insertos en la historia pero con raíces no en la comprobación objetiva sino en la memoria individual y colectiva. Otra diferencia es que el origen de la historia como ciencia es literario y escrito, y el de la crónica es popular y oral. Lo que caracteriza a las crónicas medievales es precisamente el encabalgamiento de lo objetivo científico y de lo subjetivo o artístico. Menéndez Pidal explica la síntesis de la *Estoria de España* de Alfonso X, al pasar la historia del latín al castellano, para que al abrir la historia a la lengua vulgar, el público no se viera defraudado al no encontrar en la narración histórica el material épico que contenían las crónicas: «No iba la *Estoria de España* dirigida a un público restringido de latinistas, sino a los caballeros, a los burgueses, a los mismos que escuchaban a los juglares, por lo cual será conveniente incluir por lo extenso aquellos cantares que el pueblo estaba habituado a oír» [29]. En el sentir de Menéndez Pidal, la *Estoria* conserva para nosotros el conocimiento directo y vivido de la sociedad medieval, una interpretación artística y fiel de los sentimientos y la compleja madeja religiosa, social y política de aquellos siglos; también se salvan así por medio de su fijación escrita una cantidad de canciones de gesta que de otro modo se hubieran perdido. Menéndez Pidal compara a Alfonso X con Pisitrato, quien según la tradición, fijó la epopeya homérica por escrito.

Benet siempre se ha interesado por la expresión estética que contiene la literatura medieval, como puede comprobar quien lea su primer libro y el perspicaz análisis que allí presenta de una inscripción sepulcral[30]. Desde luego no es insólita sino todo lo contrario, la utilización de lo popular en la literatura española, pero sí lo es este amor con el que se aproxima Benet a lo medieval. Hay que observar, no obstante, que los estudios de la respuesta ante la novela moderna ya han emparentado algunos aspectos de la participación del lector, a la que se esperaba del lector medieval. Así por ejemplo Frank Kermode señala que hay irregularidades de secuencias temporales en Chrétien de Troyes, debidas a que los lectores no estaban entonces tan interesados como en la actualidad estamos nosotros, en registrar un paso del tiempo y una estricta causalidad, «los escritores parecen requerir conscientemente de sus lectores que trabajen en sus textos *(glosser la letre)* y les suministren un sentido» [31]. También en la literatura popular inglesa, las baladas, se observa una elipsis de la acción principal, que se ha relacionado con la ausencia en las tragedias del lugar de sufrimiento o pathos, y que en cierto modo permanece como un elemento muy importante de la novela policiaca [32].

Este acercamiento de la estética medieval a la moderna se observa en Benet no sólo en lo que se refiere a la épica sino en lo que se refiere a los romances que son también un punto de referencia muy importante dentro de su tratamiento de la tradición oral.

[29] *Ramón Menéndez Pidal, «Alfonso X y las leyendas heroicas», en* De primitiva lírica española y antigua épica *(Madrid: Austral, 1951), pp. 48-49.*

[30] *En* La inspiración y el estilo *Juan Benet analiza la fuerza de las inscripciones sepulcrales del Monasterio de Oña. Cf. pp. 150-155.*

[31] *Cf. Frank Kermode, «Novel and narrative» en* The theory of the novel. New Essays, *ed. por John Halperin (University of Southern California, New York, Oxford University Press: London, 1974, p. 157).*

[32] *Geoffrey Hartman, «Literature high and low. The Case of the mystery story» en* The poetics of murder. Detective fiction and literary theory, *ed. Glenn W. Most y William Stowe (New York: Harcour Brace Jovanovich Publishers, 19830 p. 213-14.*

Un último elemento que nos permite acercar a los dos escritores, es el de la unidad de la obra frente a las extrapolaciones. La unidad de las novelas de Región en general y de *Herrumbrosas lanzas* en particular, no se fundamenta en la acción sino que, como se ha señalado también con respecto a Cervantes, radica principalmente en el estilo y en el tema. La ironía de Cervantes, como la de Benet, se manifiesta en múltiples niveles; los elementos polifónicos abarcan desde la unidad mínima hasta los más grandes segmentos. Así en Cervantes la parodia de la retórica clásica y la historia del Cautivo o la novela de *El curioso impertinente,* son un ejemplo de la medida mínima y máxima de estos elementos. En Benet la frase alargada y laberíntica y la inclusión de múltiples aspectos, aparentemente discordantes, configuran la obra. El Cautivo representa la historia como verdaderamente pudo ser, *El curioso impertinente* refracta la acción, le sirve de contrapeso y levanta el tono de la narración principal. Faulkner, como ya se ha dicho gran lector de Cervantes, se dio cuenta de las posibilidades de este recurso que él ensayó con éxito en *The Wild Palms* para escándalo de críticos y lectores. Benet en el segundo volumen, libro VII, de paso que presenta una visión histórico/diacrónica de la familia Mazón, interpolando una saga generacional, se sirve de este recurso para investigar la modalidad de desarrollo de la narración oral hasta su fijación literaria y escrita. La interpolación es parte esencial de la yuxtaposición de elementos que, al reflejar aspectos dialogantes entre sí, arrastran al lector a la búsqueda de una síntesis esquiva. Es la realidad reflejada en la ficción, la ficción transfigurada en realidad.

Comentando a Cervantes observa Carlos Fuentes: «Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades inconmovibles anteriores a ella» [33]. El escritor propone. Ahora es el lector quien, enfrentado con un texto de una polifonía excepcional, lograda por la técnica irónica, de yuxtaposiciones, de estirpe metafórica en su intercomunicación-aislamiento, tiene que responder; como el viviente responde al confuso, contradictorio mensaje que presenta la vida. Lo guían la inteligencia, la intuición, el sentido ético y el impulso para ordenar el caos.

María Elena Bravo

[33] *Carlos Fuentes,* Cervantes o la crítica de la lectura *(México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), p. 93.*

Fichas americanas

Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín
David Rock
Traducción de Néstor Miguez,
Alianza, Madrid, 1988, 530 páginas.

No son frecuentes los libros de historia argentina que ofrece el mercado español. En cualquier caso, disponer de un manual extenso y documentado, suple una falencia que muchos lectores de España andaban sintiendo.

La historia argentina cuenta ya con una selva bibliográfica y, dentro de ella, el libro de Rock destinado al público universitario norteamericano, es útil para el curioso que se quiere asomar al tema y nada sabe de él, así como para el estudioso que pretende un código de lectura con identidad suficiente.

Dominan en el análisis de Rock las consideraciones de la historia económica, concretamente los vaivenes de la Argentina como sociedad colonial y, más tarde, como sociedad dependiente del mundo desarrollado, en tanto varían las formas políticas y alternan el caudillaje, la república oligárquica, la democracia, el populismo y las dictaduras pretorianas.

Aunque en ningún momento está ausente la opción filosófica del autor, el sólido y ameno manejo de la información otorgan a este manual un uso científico provechoso, a la vez que sirve de texto de consulta acerca de una zona de la historia hispana que no siempre tiene, por parte de los colectivos locales, la merecida atención.

Gracias por el fuego
Mario Benedetti
Alianza, Madrid, 1988, 253 páginas.

Editada por primera vez en 1965, objeto de una adaptación cinematográfica relativamente reciente, esta novela no pudo ser conocida por el público español en su momento, por razones de censura.

Benedetti, muy popular ya en España, enriquece su bibliografía local con una obra que pertenece a la zona costumbrista y de observación social rioplatense, en la que están *La tregua* y *Montevideanos*, entre otros títulos.

Situada en el Uruguay de los años sesenta, con excursiones a los Estados Unidos, se puede simplificar su contexto diciendo que se construye entre la Revolución Cubana y la Alianza para el Progreso. La crisis de la burguesía local, su inmovilismo histórico, sus fobias y sus impotencias, se desarrollan en el tema del frustrado parricidio. No poder matar al padre es como no poder salir del pasado hacia la his toria.

Paralelamente el personaje vive sus experiencias sentimentales y familiares, se satura de fracasos y llega a un estado límite de sí mismo, el estado de decir basta o estado de tregua, que suele acompañar, en Benedetti, una toma de conciencia.

El narrador destaca por el *timing* cinematográfico de su relato, la buena escucha idiomática que le permite largos desarrollos coloquiales, la observación de ambientes y la alternancia de técnicas narrativas que siempre suponen la presencia muda de la imagen: de nuevo el cine. Con esta entrega, Alianza sigue ofreciendo un Benedetti en tamaño bolsillo, sabiendo que es demanda del gran público la lectura del escritor uruguayo.

Canción de Rachel
Miguel Barnet
Alianza, Madrid, 1988, 120 páginas.

En 1967 el escritor cubano Miguel Barnet dio a conocer este libro que ahora se edita en España, desprovisto por completo de un indispensable aparato de notas que ayude al lector peninsular a adentarse en el mundo del habla habanera y en los lugares y eventos puntuales que el relato despliega.

Como en otras obras suyas, Barnet acude al testimonio directo de los personajes históricos, que luego desgraba y corrige, de modo que la narración es una ida-y-vuelta de una voz a la otra. En este caso, Rachel, una artista de variedades y teatrillos de bulevar en la Cuba de los años diez y veinte, que acaba sus días administrando sus propias casas de citas y recordando a los seres que acompañaron fugazmente su existencia, radicalmente solitaria.

De paso se advierten, al fondo de una historia muy impregnada por los códigos del folletín, el melodrama y la novela semanal, algunos episodios de la vida social y política en la Cuba republicana: meneos de los negros, intervenciones norteamericanas, la dictadura de Machado.

El texto se escora decididamente por una estética populista y costumbrista, en que Rachel, la artista popular intuitiva, es la alegoría de un pueblo maltratado y exaltado, a la vez, por las clases dirigentes, sensiblemente participativo y, al tiempo, escasamente lúcido de su situación social. Tal vez un pueblo que, desde lo hondo de sus creencias en el carácter único de su embrujada nación mulata está esperando a un divino mesías que cabalgue sobre el mar.

Daimón

Abel Posse

Plaza y Janés, Barcelona, 1989, 224 páginas.

Esta novela del argentino Posse (Córdoba, 1936) conoció su primera edición en 1978. Entre tanto, se han ido publicando en España otros textos del mismo autor, como *Los bogavantes* y *Los perros del Paraíso,* en tanto se anuncia *Los heraldos negros.*

El relato parte de la figura histórica de Lope de Aguirre, el conquistador español que se insurgió contra Felipe II. A lo largo de la historia americana, se reencarna en diversas personificaciones, como si constituyese una suerte de arquetipo que define al continente. Esto permite a Posse recorrer etapas, caracterizarlas someramente y juzgarlas con igual rapidez.

El prodigio evidente, la presencia de una naturaleza de gran potencia, el conflicto y la guerra adscriben sin dificultad el texto a las coordenadas del llamado «realismo mágico».

Los clásicos de la literatura latinoamericana y del Caribe del siglo XX

Colección Archivos de Ediciones Críticas,

ALLCA, París, 1989.

Los Archivos de Literatura Latinoamericana del Caribe y Africa del Siglo XX, con sede en París, organización no gubernamental que cuenta con el apoyo de la UNESCO, el Ministerio francés de Cultura y la Universidad de París X, han trabajado durante varios años bajo la dirección de Amós Segala en el diseño de la colección que ahora empieza a aparecer en las librerías y que considera cubrir los grandes nombres de la literatura latinoamericana de este siglo. Se trata de ediciones críticas, con textos establecidos y un aparato de información y comentarios que más abajo se describen.

El proyecto ha comprometido el sostén oficial de varias naciones, a través de sus ministerios o consejos nacionales de investigación pertinentes: Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia, México y Portugal. Como es obvio, las ediciones abarcan varias áreas lingüísticas: español, francés y portugués. Cada volumen comprende una introducción (donde el coordinador explica los criterios de la edición y se establecen las pautas filológicas de la misma), el texto propiamente dicho (con sus variantes), la historia del texto, un complejo de lecturas, un expediente documental, glosario, bibliografía e índices.

La primera entrega comprende los títulos y coordinadores que a continuación se detallan: Miguel Ángel Asturias: *París, 1924-1933* (Amós Segala); Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra* (Paul Verdevoye); José Lezama Lima: *Paradiso* (Cintio Vitier); César Vallejo: *Obra poética* (Américo Ferrari); Mariano Azuela: *Los de abajo* (Jorge Ruffinelli); Mario de Andrade: *Macunaíma* (Telé Porto Ancona López); Jorge Icaza: *El Chulla Romero y Flores* (Ranaud Richard y Ricardo Descalzi); Teresa de la Parra: *Las memorias de Mamá Blanca* (Velia Bosch), Enrique Amorim: *La carreta* (Fernando Aínsa); Alcides Arguedas: *Raza de bronce* (Antonio Lorente); José Gorostiza: *Poesía y poética* (Edelmira Ramírez Leyva) y Clarice Lispector: *A paixao segundo G. H.* (Benedito Nunes).

Entre 1989 y 1990 el plan de ediciones se incrementará con títulos de Julio Cortázar, Gabriel Casaccia, Ezequiel Martínez Estrada, Oswald de Andrade, Joao Guimaraes Rosa, Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, José Asunción Silva, Tomás Carrasquilla, José Eustasio Rivera, José de la Cuadra, Rómulo Gallegos, José Revueltas, Juan Rulfo, José Vasconcelos, Baldomero Fernández Moreno, José María Arguedas, Ricardo Palma, Joaquín Machado de Assis y Rafael Arévalo Martínez.

La magnitud de la empresa, tanto en la selección del fondo, como en el tratamiento de los textos y su entorno, como en la presentación gráfica, permite configurar una colección de ediciones definitivas, de las que nuestra lengua carecía, salvo intentos excepcionales, como la Biblioteca Ayacucho, de Caracas. El ámbito de circulación europea robustece los alcances del trabajo, toda vez que disemina por el Viejo Continente las letras acreditadas del Nuevo, poniendo al lector desavisado ante un complejo aparato informativo que le permite abordar los textos con las debidas cautelas.

Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el modernismo)

Luis Sainz de Medrano

Taurus, Madrid, 1989, 743 páginas.

Los manuales sobre historia de la literatura hispanoamericana no son especialmente abundantes en nuestro mercado. Los estudios de la materia siguen siendo marginales y de poco peso académico, a pesar de que esta literatura es mayoritaria en nuestra lengua. Especialistas como Sainz de Medrano no menudean y apenas son la primera generación de hispanoamericanistas de España.

Normalmente este tipo de obras se encarga a unos equipos que resuelven la tarea con libros colectivos. Cada capítulo queda en manos de alguien que ha estudiado el microtema con ahinco, pero el conjunto suele fallar por carencia de homogeneidad, disidencia de lenguajes y niveles, reiteraciones y silencios.

La obra unipersonal es más aconsejable en este sentido. Recordemos los grandes ejemplos, como Luis Alberto Sánchez, Pedro Henríquez Ureña o Enrique Anderson Imbert. Exige, como es lógico, una información agobiante y mucha experiencia en la enseñanza de la asignatura, lo cual tampoco es fácil de conjuntar.

Tras una larga carrera como hispanoamericanista, Sainz presenta esta obra, con los debidos resguardos de información, organización del material y persuasión didáctica del discurso.

El libro aparece distribuido a partir del enorme impacto que significó, para la literatura de nuestra lengua, el modernismo. De allí se desmarcan el posmodernismo y las vanguardias. A veces el autor agrupa los materiales por género; otras, por figuras rele-

vantes, sin obviar fenómenos peculiares, como la aparición de una poesía femenina (y feminista, a su manera), en la primera década de este siglo.

Para la producción actual y su curso, que no puede fácilmente desglosarse en tendencias, ha preferido el tratamiento de obras personales que se van perfilando como conductoras. En cada caso, la descripción de los textos, las sucintas noticias biográficas, las aproximaciones críticas y la bibliografía comprada acompañan la lectura.

Se trata de una obra que, a la vez, recibirán con beneficio el estudioso y el lego, el curioso del asunto y el especialista, pues reúne la solidez informativa a la amenidad expositiva y no obliga a nadie a imponerse de jergas y muletillas que reducen, con frecuencia, la producción universitaria a un tinglado de logia.

La economía radical en la tempestad

Daniel Larriqueta

Sudamericana, Buenos Aires, 1988, 205 páginas.

La economía política del radicalismo argentino es un tema poco trillado por los especialistas y escasamente reflexionado por los propios radicales. En esto, como en otros aspectos intelectuales, han dejado intacto su propio quehacer. Larriqueta «redescubre» un itinerario que se puede iniciar con los gobiernos de Yrigoyen y Alvear (1916-1930) y se continúa con los años de abstención y oposición, con la renovación ideológica de 1945, la escisión del partido en 1956, los gobiernos de Frondizi e Illia y las diversas dictaduras militares, para culminar en la grave crisis económica afrontada por la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989).

Abierta con una nacionalización de las decisiones en el marco de una economía muy sometida al mercado mundial y en franca expansión, pasa luego por los desafíos de la depresión de 1929 y se proyecta como una alternativa democrática al nacionalismo peronista, para dividirse, luego, en un desarrollismo a ultranza, derivado hacia el neoliberalismo, y la línea «nacional», que intenta sostenerse apoyándose en el ahorro interno, la capitalización autónoma y el reparto social de la riqueza.

El libro llega hasta la crisis del Plan Austral y termina con unos puntos suspensivos que indican la continuidad de la historia. No se toca el final de un período, sino que se esbozan las tensiones de una sociedad que no puede canalizar su inversión hacia su propio aparato productivo y se inclina a un especulacionismo enfermizo y a un hiperinflación incontrolable.

Lives on the line. The testimony of contemporary latin american authors

Doris Meyer (editor)

University of California Press,
Berkeley, 1988, 314 páginas.

La relación entre escritor y sociedad tiene en América Latina una importancia que no caracteriza otras producciones literarias. Por ejemplo, la europea occidental. Ello hace que los escritores latinoamericanos se planteen constantemente los alcances sociales y políticos de su labor, teorizando y criticando sin cesar sus presupuestos y características operativos.

Meyer ha seleccionado una variada gama de testimonios que cubren generaciones, países y tendencias diversas, traduciendo al inglés páginas de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Clarice Lispector, Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias, Victoria Ocampo, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Rosario Castellanos, Heberto Padilla, Nicolás Guillén, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Elena Poniatowska, Ledo Ivo, Octavio Paz, José Donoso, Nélida Piñón, Ernesto Cardenal, Rosario Ferré, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Manuel Scorza, Antonio Skármeta, Lygia Fagundes, Augusto Roa Bastos, Pablo Antonio Cuadra, Luisa Valenzuela, Isaac Goldemberg y Claribel Alegría.

Criador de palomas

Gerardo Mario Goloboff

Muchnik, Barcelona, 1989, 147 páginas.

Conocido como crítico y profesor, el argentino Goloboff, residente en Francia desde hace casi veinte años, lo es menos como poeta y como narrador. En España se conoció *Caballos por el fondo de los ojos* y ahora esta nouvelle que se editó antes en Argentina

Dejando de lado la inquietud experimentalista, Goloboff trabaja con las imágenes de la memoria y la investigación de su mitología personal, emblematizada en la figura del niño que cría palomas y se enamora de ellas, para luego darles o sufrir su libertad. Un destino de soledad, rememoración y escritura se diseña en el comienzo de la parábola, un pueblecito de la llanura argentina en los años cuarenta, y se perfecciona en la prosa tersa, elegante y sembrada de silenciosas sugestiones de este relato.

El libro vuelve a replantear, sin enunciarlo expresamente, el espacio de la narrativa americana de la emigración, notoriamente la argentina, hecha, en gran medida, por escritores de raigrambre inmigratoria, en la que la escena del lugar natal abandonado y mitificado se convierte en tradición y en destino de desarraigo lingüístico y productivo.

En la guerra de España

Nicolás Guillén

Edición preparada por Antonio Merino,
De la Torre, Madrid, 1988, 127 páginas.

Por su militancia comunista y su tarea de escritor propagandístico, Nicolás Guillén estuvo vinculado a la defensa de la República Española durante la guerra civil. Prueba de ello son sus viajes a México y España para participar en congresos de escritores, su libro *España, poema en cuatro angustias y una esperanza,* y numerosa obra suelta periodística.

Este libro, de alto valor documental, traza rápidamente la trayectoria española de Guillén y reúne textos dedicados a diversos aspectos de la lucha cultu-

ral antifascista y a personajes de la España leal, como Miguel Hernández, el Campesino, Marcelino Domingo, José Bergamín, Antonio Machado, Rafael Alberti, María Teresa León y Modesto Guilloto. Un abundante apéndice gráfico completa la útil entrega.

La poesía hispanoamericana (hasta el final del modernismo)

Teodosio Fernández

Taurus, Madrid, 1989, 145 páginas.

Dentro de la serie «Historia crítica de la literatura hispánica», que dirige Juan Ignacio Ferreras, el profesor Fernández ofrece un rápido panorama de la poesía subcontinental que llega hasta los umbrales del modernismo. Para ello, se ve obligado a sintetizar la trayectoria de la lírica y la épica desde la introducción del castellano en América, para detenerse, llegando al siglo XIX, en figuras puntuales, a saber: Andrés Bello y Rubén Darío.

Las zonas cubiertas son el Renacimiento, el barroco, el romanticismo, la poesía neoclásica y la gauchesca. En cada caso, el acento está puesto en el estudio de la transculturación de los modelos europeos correspondientes, la conformación de un lenguaje americano a través de la lengua literaria y la busca de una identidad del imaginario en el nuevo mundo.

En cada caso, oportunas y precisas anotaciones sobre la historia política contemporánea sitúan al lector en el contexto pertinente.

Esquizotexto y otros poemas

Gonzalo Rojas

Edición bilingüe con traducción al inglés
de Russell M. Cluff y Howard Quackenbush,
Peter Lang, Nueva York, 1988, 135 páginas.

Nacido en 1917, el chileno Gonzalo Rojas es uno de los principales poetas latinoamericanos vivientes. Por razones políticas, en los años de la dictadura ha dividido su tiempre entre Chile y los Estados Unidos, diseminando su obra entre España y el continente natal.

Este libro extrae poemas de su obra en general, desde *La miseria del hombre* (1947) hasta *El alumbrado y otros poemas* (1987), pasando por *Contra la muerte, Oscuro, Transtierro, Del relámpago, Cincuenta poemas.*

Cuatro décadas de labor incesante autorizan a mirar una obra en su conjunto y a validar una antología. La traducción y la edición bilingüe ponen al alcance del estudiante de español en un medio anglosajón esta obra inexcusable de nuestra actual poesía.

Bernardo Canal Feijoo o la pasión mediterránea

Octavio Corvalán

Universidad de Santiago del Estero,
1988, 272 páginas.

La figura del argentino Canal Feijoo (1897-1982) se ha visto opacada por el brillo de algunos contemporáneos: Borges en la poesía y el cuento, Eichelbaum en el teatro, Martínez Estrada en el ensayo. Sin embargo, transitó estos géneros desde una juventud vanguardista hasta una madurez poblada de investigaciones antropológicas y sociológicas sobre el interior argentino y el destino histórico del país. Sus trabajos sobre Alberdi, por ejemplo, son de lo mejor que ha producido la historia de las ideas en Argentina.

Al fin de rescatar el perfil y la obra de Canal, el profesor Corvalán hace un minucioso relevo biográfico y generacional del escritor santiagueño, ofreciendo una antología de su obra que exhibe la diversidad de discursos abordados por el escritor, a la cual agrega una cumplida bibliografía. El volumen se constituye en un hito en la investigación acerca de este personaje, así como de aspectos del ensayismo argentino de carácter protagónico (la introducción del psicoanálisis en el folclore, por ejemplo) no suficientemente destacados hasta ahora.

Feliz año viejo

Marcelo Rubens Paiva

Traducción de Camilo Valdehorras,
Icaria, Barcelona, 1988, 240 páginas.

El brasileño Paiva (San Pablo, 1959) obtuvo con este libro un rotundo éxito editorial (76 ediciones y 800.000 ejemplares vendidos hasta la fecha de la presente traducción). La respuesta social se explica por la cantidad de referencias a la realidad inmediata, los tópicos periodísticos y los guiños de complicidad que ofrece. A caballo entre la autobiografía documental y la invención novelesca, Paiva redacta un código de contraseñas generacional, referido a la juventud universitaria, de clase media urbana y con gestos de contestación a finales de la dictadura brasileña.

Destaca la tarea del traductor, porque el texto presenta dificultades muy agudas de léxico, ya que está resuelto a base de coloquialismos, modismos de jerga, más la nutrida cultura pop, del cine negro, la historieta, el rock y la bossa nova. Ello exige buscar unos equivalente peligrosos en el cheli español, ya que esta transferencia lingüística, inevitablemente, produce una transferencia referencial. Valdehorras, con la ayuda de unos paisanos de Paiva, ha logrado un corpus muy atractivo y gracioso, que permite entrever los ritmos y climas del original.

Destino: la Plaza Roja

Carlos Villanes Cairo.

Ediciones SM Madrid, 1988, 155 páginas.

El viaje de Matías Rust, el muchacho alemán que aterrizó con su avioneta en la Plaza Roja de Moscú, ha dado lugar a innúmeras notas periodísticas, ya que el evento por él protagonizado, aparte de su pintoresquismo visual, se leyó como un acto político de conexión entre la Europa democrática y la URSS de la era gorbacheviana.

El escritor peruano Villanes ha aprovechado la documentación existente para construir sobre ella, con

libertad novelística, una ágil crónica en que se ahonda el carácter de aventura juvenil del hecho, privilegiando las fantasías heroicas de Matías y su realización en medio de un mundo adulto, fuertemente tecnificado y controlado. En paralelo, las alternativas humanas del avión coreano abatido por los soviéticos permiten al autor un montaje cinematográfico en alternancia, que conduce la narración a una exaltación de las relaciones humanas más allá de las separaciones políticas y sociales.

Concebido como un relato para el público juvenil, este libro se proyecta como el vuelo de Rust, es decir, como una travesura de muchacho que el mundo considera un hito en el entendimiento internacional.

Los dioses del Popol Vuh

Mary H. Preuss

Traducción de Berta Petruy Vázquez,
Pliegos, Madrid, 1988, 152 páginas.

El Popol Vuh es el libro religioso de los quichés que ha llegado hasta nosotros por una recuperación de principios del XVIII, difícil de precisar en cuanto a autoría. Sus páginas despliegan una visión cósmica que sustenta una imaginería religiosa, lo cual lleva, fácilmente, a una tipología de divinidades que encarnan diversas funciones cosmológicas y arquetipos de conducta moral.

Estos dioses se agitan por fuerzas universales que conservan y destruyen el mundo, en un incesante devenir dialéctico. A su vez, la comprensión de estas energías responde a claves matemáticas, a una sacralización pitagórica de ciertos números.

Sobre estos supuestos, la profesora Preuss ha fundado su investigación, que se dirige al concepto de dios en la mitología quiché, así como a un examen de divinidades puntuales (Xmukane, Kucumatz, Tojil y Jurakán), tanto en su anecdótica como en su paradigmática moral. El libro sirve para enriquecer una bibliografía llamativamente escasa acerca de una de las grandes herencias mitológicas de la América precolombina.

Crónicas de América

Historia 16.

La colección del epígrafe, que dirige el profesor Manuel Ballesteros Gaibrois, llega a su medio centenar con tres títulos dispares, ya que dos de ellos se remiten al mundo precolombino y el tercero a uno de los más sonados experimentos de organización social de la conquista religiosa. Carmelo Sáenz de Santamaría exhuma, una vez más, el Popol Vuh. Henrique Urbano y Pierre Duviols lo hacen con las fábulas y mitos incaicos recogidos en el siglo XVI por Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz. Héctor Sáinz Ollero, por fin, recupera *Las misiones del Paraguay*, del padre José Cardiel, escritor del XVIII, cuyo texto, sin embargo, permaneció inédito hasta 1900, en que lo editó el padre Pablo Hernández.

La colección, como es evidente, continúa con solidez la trayectoria fijada en su fundación: poner al alcance del lector no especializado y del estudiante de la materia unos textos fundamentales para conocer el proceso de formación de América en la modernidad, a partir de sus raíces indígenas. A la vez, el entendido podrá evaluar el serio trabajo de los especialistas y contrastar la bibliografía más intensa acerca de cada obra.

Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren

Miguel Cabrera

Ediciones del Tapir, Madrid, 1988, 138 páginas.

El poeta peruano Javier Sologuren (1921) tiene una obra suficientemente extensa como para ser juzgada y antologada, ofreciendo un panorama razonable a la apreciación crítica.

Cabrera, paisano de Sologuren y poeta él mismo, aborda en este texto diversos perfiles de la obra sologuriana, además de una antología de los libros *Vida continua, Carola parva, Folios del enamorado y la muerte* y *El amor y los cuerpos*.

A través de una serie de diálogos, se abordan temas teóricos y de retórica poética, como la metáfora polisémica, la estrofa y sus variantes, la oposición entre poesía social y poesía pura, temática puntual (el héroe, la naturleza, la muerte), la poética del silencio y el uso de la imagen visual en el poema.

Queda, pues, en manos del lector español un volumen que exhibe tanto la obra como la palabra personal del poeta, recogidas por un estudioso que conoce la minucia de su discurso.

Kabrakán y Kamaiwá

Aroni Yanko

Mestral, Madrid, 1988, 130 páginas.

Aunque nacida en España, Yanko, narradora y periodista, ha vivido largamente en Venezuela. En 1987 obtuvo con este libro el Premio Miguel Delibes (Valladolid). Componen el volumen una serie de mitos y leyendas de los indios venezolanos convertidos en narraciones de técnica actual y destinados, primordialmente, a un público juvenil.

Una cosmología que intenta recuperar el orden maltrecho por el hombre a través de castigos prodigiosos que inclinan la balanza a favor de la naturaleza, un constante animismo que convierte el mundo en una escenografía para la animación oculta de las cosas, un humanismo tolerante en que los dioses permiten a los humanos aceptar a los demás y convivir con ellos, se entrelazan en el universo narrativo de Yanko.

Unas ilustraciones de Felip Baldó, que evocan la pintura indígena y la sintetizan con el ingenuismo del comic, completan esta entrega que une lo ameno y lo instructivo.

Las dos caras de la escritura

Marithelma Costa y Adelaida López

Universidad de Puerto Rico, 1989, 238 páginas.

Recoge este volumen una serie de entrevistas con escritores de géneros y lenguas diversos, pero que se reúnen en torno a la reflexión que aborda el he-

cho creativo, la invención, la producción literaria o como quiera decirse. Los entrevistados son: Mario Benedetti, María Corti, Umberto Eco, Silvia Molloy, Carlos París, Ricardo Piglia, Xavier Rubert de Ventós, Ernesto Sabato, Susan Sontag, Gonzalo Torrente Ballester y Nilita Vientós Gastón.

Las editoras conocen, en cada caso, con probidad, la obra de los entrevistados, lo cual les permite circular con comodidad de la teoría al ejemplo. Se obtienen así unos materiales de trabajo que no siempre brindan el periodismo corriente o el texto autobiográfico.

La falena

Marosa di Giorgio

Arca, Montevideo, 1987, 127 páginas.

Di Giorgio ha publicado una porción de libros, normalmente adscritos al género del poemario, pero tras una decena larga de títulos cabe reflexionar, como lo hizo en su momento el maestro Angel Rama, acerca de estos «apólogos fantásticos» que nos recuerdan algo elemental: Uruguay, el país de Di Giorgio, es la patria de Jules Lafforgue y Felisberto Hernández.

Poesía pero no poemas, narración libre, libérrima, constante producción de imágenes sutilmente conectadas por asociaciones misteriosas, todo un «sistema» imagístico de alucinación bajo control, de locura jubilosa que envuelve lo siniestro allí donde los ángeles cometen crímenes candorosos y los demonios se tornan amables y seductores. Esto es *La falena,* fabulario privado de una poeta que no ha abandonado los laberintos mágicos y terribles de la infancia, aquella edad en que el lenguaje está siempre por inventarse y el mundo es una leyenda de prodigios y miedos. Más o menos: la poesía.

La importancia de llamarse Daniel Santos

Luis Rafael Sánchez

Ediciones del Norte, Hannover, 1988, 212 páginas.

«Fabulación» subtitula el puertorriqueño Sánchez (ya conocido del público de nuestro idioma por sus ediciones argentinas) a esta entrega. Fabulación que se evade de las obligaciones de la fábula, de la historia puntual y estructurada. En efecto, se trata de una investigación libérrima sobre el léxico del Caribe y los mitos de la cultura de masas en las zonas que comprende a voces del tango y el bolero, actores y actrices de cine, figuras camp y de sugestión misteriosófica, como Evita Duarte.

En torno al personaje de Daniel Santos, Sánchez va desgranando un pequeño código del imaginario sentimental y sexual derivado de aquella poética, el último resquicio para el amor romántico, mezclado con la exaltación erótica del cuerpo promiscuo, la generalidad de los cuerpos, la ubicua, omnipresente e inasible mujer que es, también, la escritura misma.

Blas Matamoro

INSULA 506-507

NÚMERO MONOGRÁFICO EXTRAORDINARIO DEDICADO A ANTONIO MACHADO EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO MONTERO, ANDRÉS AMORÓS, JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILLIPS, MICHAEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JULIO RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD PREDMORL, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939

Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

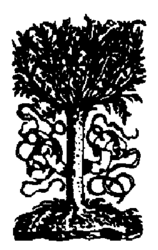
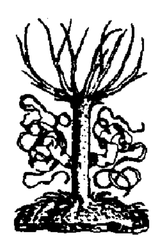
900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

Las páginas de ARBOR están abiertas para tender un puente entre "las dos culturas", para propiciar la comunicación entre las ciencias y las humanidades, y en especial para promover el estudio, la reflexión, el debate y la crítica en torno a la ciencia y la técnica, a sus dimensiones sociales, culturales, educativas, políticas, históricas y filosóficas.

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33

ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).

Número 15 — Enero-Junio 1989

SUMARIO

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex. 412 134 CIBC E

IDEAS
EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación de la Universidad de Belgrano
Director-Editor: *Dr. Avelino J. Porto*
Director Ejecutivo: *Dr. Juan C. Agulla*
Jefe de Redacción: *Julio Orione*

Año IV, Número 10

Sumario

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm............... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 198 .....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Pilar Flores Guerrero
La luz y el Cuarto Centenario

Luis Martín Santos
María Quetzal

Blas Matamoro
La novela no existe

Enrique Martínez Miura
El impacto del Bosco en España

Angel Martínez Blasco
Antonio Machado, nuevos inéditos

Antonio Fernández Spencer
Ecuatorial: Obra maestra